

ACTA DE EVALUACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL

Año académico 2016/17

DOCTORANDO: **VELASCO IBÁÑEZ, ÁNGEL**

PROGRAMA DE DOCTORADO: **D401 ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y TEATRALES**
DEPARTAMENTO DE: **FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN Y DOCUMENTACIÓN**
TITULACIÓN DE DOCTOR EN: **DOCTOR/A POR LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ**

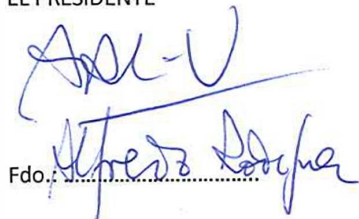
En el día de hoy 28/09/17, reunido el tribunal de evaluación nombrado por la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado de la Universidad y constituido por los miembros que suscriben la presente Acta, el aspirante defendió su Tesis Doctoral, elaborada bajo la dirección de MANUEL PÉREZ JIMÉNEZ.

Sobre el siguiente tema: *ASPECTOS TEXTUALES Y ESCÉNICOS DEL TEATRO ESPAÑOL A TRAVÉS DE LA CARTELERA MADRILEÑA (1975 A 2000)*

Finalizada la defensa y discusión de la tesis, el tribunal acordó otorgar la CALIFICACIÓN GLOBAL¹⁵ de **(no apto, aprobado, notable y sobresaliente)**: Notable

Alcalá de Henares, 28 de septiembre de 2017

EL PRESIDENTE


Fdo.: Alfredo López

EL SECRETARIO


Fdo.: Héctor Briosos Santos

EL VOCAL


Fdo.:

FIRMA DEL ALUMNO,


Fdo.: Ángel Velasco Ibáñez

¹⁵ La calificación podrá ser "no apto" "aprobado" "notable" y "sobresaliente". El tribunal podrá otorgar la mención de "cum laude" si la calificación global es de sobresaliente y se emite en tal sentido el voto secreto positivo por unanimidad.

INCIDENCIAS / OBSERVACIONES:



**Programa de Doctorado en Teoría, Historia y Práctica del
Teatro**

**ASPECTOS TEXTUALES Y ESCÉNICOS
DEL TEATRO ESPAÑOL
A TRAVÉS DE LA CARTELERA MADRILEÑA
(1975 A 2000)**

Tesis Doctoral presentada por

ÁNGEL VELASCO IBÁÑEZ

Director:

Dr. MANUEL PÉREZ JIMÉNEZ

Alcalá de Henares, 2017

D. Manuel PÉREZ JIMÉNEZ
PROFESOR TITULAR DE UNIVERSIDAD DE LITERATURA ESPAÑOLA DE LA
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ,

H A C E C O N S T A R

Como Director de la Tesis Doctoral de **D. Ángel VELASCO IBÁÑEZ**,
titulada **“ASPECTOS TEXTUALES Y ESCÉNICOS DEL TEATRO ESPAÑOL A
TRAVÉS DE LA CARTELETA MADRILEÑA (1975 A 2000)”**, que este Trabajo de
Investigación reúne las condiciones científicas necesarias para su presentación y defensa
en el Departamento de Filología, Comunicación y Documentación.

Y para que conste donde convenga, a los efectos oportunos, firmamos el
presente en Alcalá de Henares, a catorce de febrero de dos mil diecisiete.



Fdo.: Manuel Pérez Jiménez





Universidad
de Alcalá

DEPARTAMENTO DE
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN
Y DOCUMENTACIÓN

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio San José de Caracciolo
C/ Trinidad, 5
28801 Alcalá de Henares (Madrid)
☎ 91 885 44 23 - 91 885 44 13

D. Manuel PÉREZ JIMÉNEZ
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN Y
DOCUMENTACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ,

H A C E C O N S T A R

Que la Tesis Doctoral presentada por **D. ÁNGEL VELASCO IBÁÑEZ**, titulada *“ASPECTOS TEXTUALES Y ESCÉNICOS DEL TEATRO ESPAÑOL A TRAVÉS DE LA CARTELETA MADRILEÑA (1975 A 2000)”*, bajo la dirección del Doctor D. Manuel Pérez Jiménez, reúne las condiciones científicas necesarias para su presentación y defensa en este Departamento de Filología, Comunicación y Documentación de la Universidad de Alcalá.

Y para que conste donde convenga, a los efectos oportunos, firmo el presente en Alcalá de Henares, a catorce de febrero de dos mil diecisiete.

Fdo.: Manuel Pérez Jiménez



INDICE

INTRODUCCIÓN	29
CAMBIOS POLÍTICOS Y TEATRALES EN LA TRANSICIÓN	30
LA ESCRITURA TEATRAL.....	32

LA GENERACIÓN REALISTA

Introducción.....	35
LOS MENTORES: BUERO Y SASTRE	37

Antonio Buero Vallejo.....	38
-----------------------------------	-----------

<i>La doble historia del doctor Valmy</i>	42
<i>La detonación</i>	42
<i>Jueces en la noche</i>	43
<i>Caimán</i>	45
<i>Dialogo secreto</i>	47
<i>Lázaro en el laberinto</i>	50
<i>Música cercana</i>	51
<i>Las trampas del azar</i>	54
<i>Misión al pueblo desierto</i>	57

Alfonso Sastre	58
-----------------------------	-----------

<i>La sangre y la ceniza</i>	64
<i>Ahola no es de leil</i>	70
<i>La taberna fantástica</i>	73
<i>Tragedia fantástica de la gitana Celestina</i>	76
<i>Historia de una muñeca abandonada</i>	79
<i>Los últimos días de Emmanuel Kant</i>	80
<i>Los hombres y sus sombras</i>	82
<i>El viaje infinito de Sancho Panza</i>	83
<i>Los dioses y los cuernos</i>	84

EL GRUPO DE SEGUIDORES.....	84
------------------------------------	-----------

Carlos Muñiz Higuera	85
-----------------------------------	-----------

<i>Tragicomedia del serenísimo príncipe Don Carlos</i>	88
--	----

Marcial Suarez.....	93
----------------------------	-----------

<i>Dios está lejos</i>	93
------------------------------	----

José Martín Recuerda	95
-----------------------------------	-----------

<i>Las salvajes en puente San Gil</i>	96
---	----

<i>Las arrecogías del beaterío de Santa María Egipciaca</i>	99
<i>El engaño</i>	102
<i>El carnaval del reino</i>	106
Lauro Olmo Gallego	109
<i>La condecoración</i>	110
<i>Pablo Iglesias</i>	113
<i>La jerga nacional</i>	115
José Maria Rodríguez Méndez	118
<i>Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga</i>	119
<i>Historia de unos cuantos</i>	122
<i>Flor de otoño</i>	126
<i>Oratorio de Teresa de Ávila</i>	130
<i>Sangre de toro</i>	131
<i>De paseo con Muñoz Seca</i>	132
<i>Barbieri, un castizo en la corte isabelina</i>	133
<i>El cantar de los cantares (oratorio semítico por la paz)</i>	134
Ricardo López Aranda	136
<i>Isabelita, la miracielos</i>	137
<i>Isabel, reina de corazones</i>	139
Agustín Gómez-Arcos	141
<i>Los gatos</i>	142
<i>Interview de mrs. Muerta Smith por sus fantasmas</i>	143
<i>Queridos míos es preciso contaros ciertas cosas</i>	145
 LOS EPÍGONOS DEL REALISMO	 147
 Antonio Gala Velasco	 149
<i>¿Por qué corres, Ulises?</i>	150
<i>Petra regalada</i>	153
<i>La vieja señorita del paraíso</i>	157
<i>El cementerio de los pájaros</i>	160
<i>Samarcanda</i>	163
<i>El hotelito</i>	166
<i>Séneca o el beneficio de la duda</i>	168
<i>Carmen Carmen</i>	171
<i>La truhana</i>	174
<i>Los bellos durmientes</i>	175
<i>Café cantante</i>	177
<i>...Todas las primaveras</i>	179
<i>Las manzanas del viernes</i>	179
Ana Diosdado	183
<i>. . . Y de cachemira, chales</i>	185
<i>Cuplé</i>	187
<i>Camino de plata</i>	188
<i>Los ochenta son nuestros</i>	191
<i>Trescientos veintiuno, trescientos veintidós</i>	194
<i>Cristal de bohemia</i>	195

<i>Decíamos ayer</i>	197
<i>La última aventura</i>	198

NUEVO TEATRO ESPAÑOL: UN TEATRO UNDERGROUND ... 201

Introducción	201
---------------------------	------------

LA GENERACIÓN “SIMBOLISTA” 205

José Maria Bellido	209
---------------------------------	------------

<i>Esquina a Velázquez</i>	210
<i>Patatús</i>	211

José Ruibal	213
--------------------------	------------

<i>El hombre y la mosca</i>	214
-----------------------------------	-----

Luis Riaza Garnacho	216
----------------------------------	------------

<i>Los círculos</i>	217
<i>El desván de los machos y el sótano de las hembras</i>	218
<i>Retrato de dama con perrito</i>	221
<i>Medea es un buen chico</i>	226
<i>Retrato de niño muerto</i>	227

Miguel Romero Esteo	228
----------------------------------	------------

<i>Pasodoble</i>	229
<i>El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa</i>	231
<i>Horror vacui</i>	235

Antonio Martínez Ballesteros	238
---	------------

<i>Los comediantes</i>	239
<i>Pisito clandestino</i>	242
<i>Matrimonio para tres</i>	244

ENTRE LA INDEPENDENCIA Y LA INNOVACIÓN ESCÉNICA 246

Juan Antonio Castro Fernández	246
--	------------

<i>Tauromaquia</i>	247
<i>De la buena crianza del gusano</i>	250
<i>Nata batida</i>	252
<i>¡Viva la Pepa!</i>	255

Jorge Díaz	259
-------------------------	------------

<i>La educastración de Superman</i>	259
<i>Ligeros de equipaje</i>	260
<i>Dicen que la distancia es el olvido</i>	261
<i>Matilde</i>	262

<i>Ayer, sin ir más lejos</i>	263
José Martín Elizondo	265
<i>Antígona entre muros</i>	265

LA NUEVA VANGUARDIA: TEATRO PÁNICO & TEATRO FURIOSO 268

Fernando Arrabal..... 270

<i>El arquitecto y el emperador de Asiria</i>	273
<i>El cementerio de automóviles. Oración. Los dos verdugos. La primera comunión</i>	274
<i>¡Oye, patria, mi aflicción!</i>	279
<i>El rey de Sodoma</i>	282
<i>Pic-nic</i>	283
<i>Fando y Lis</i>	283
<i>Róbame un billoncito</i>	284

Francisco (Morales) Nieva 286

<i>Combate de Opalos y Tasia</i>	297
<i>Sombra y quimera de Larra</i>	300
<i>Delirio de amor hostil</i>	304
<i>El rayo colgado y peste de loco amor</i>	307
<i>La señora Tártara</i>	309
<i>Coronada y el toro</i>	313
<i>Las aventuras de Tirante el Blanco</i>	316
<i>Te quiero, zorra - no es verdad</i>	317
<i>Corazón de arpía</i>	321
<i>El baile de los ardientes</i>	323
<i>Los españoles bajo tierra</i>	324
<i>Aquelarre y noche roja de Nosferatu</i>	327
<i>Pelo de tormenta</i>	328
<i>Lobas y zorras</i>	330

NUEVO TEATRO ESPAÑOL: NUEVOS AUTORES 333

Introducción 333

Manuel Martínez Mediero 342

<i>El último gallinero</i>	344
<i>Las planchadoras</i>	345
<i>Las hermanas de Búfalo Bill</i>	349
<i>El día que se descubrió el pastel</i>	352
<i>Mientras la gallina duerme</i>	355
<i>Juana del amor hermoso</i>	359
<i>Papa Borgia</i>	360

Luis Matilla 363

<i>Como reses</i>	365
<i>Ejercicio para equilibristas</i>	367
<i>De aventuras por la luz</i>	372
Ángel García Pintado	373
<i>El taxidermista</i>	374
<i>La sangre del tiempo</i>	379
Jesús Campos García	382
<i>Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú</i>	382
<i>7.000 gallinas y un camello</i>	386
<i>Es mentira</i>	390
<i>Entrando en calor</i>	394
<i>A ciegas</i>	394
<i>Triple salto mortal con pirueta</i>	395
Jerónimo López Mozo	397
Eduardo Quiles González	399
<i>El asalariado</i>	400
Alberto Miralles	403
<i>La guerra y el hombre</i>	404
<i>Cristobal Colón</i>	405
<i>Céfiro agreste de olímpicos embates</i>	407
<i>El trino del diablo</i>	413
<i>El jardín de nuestra infancia</i>	417
<i>Comisaria especial para mujeres</i>	419
<i>Píntame en la eternidad</i>	421
Josep María Benet I Jornet	423
<i>La desaparición de Wendy</i>	424
<i>Motín de brujas</i>	426
<i>Deseo</i>	430
<i>Testamento</i>	431
<i>Algún día trabajaremos juntas</i>	434
<i>¡Ay caray!</i>	435
Rodolf Sirera I Turó	437
<i>El veneno del teatro</i>	438
<i>Indian Summer</i>	441
José Luis Alegre Cudós	442
<i>La hija de Hamlet</i>	443
Manuel Gómez García	444
<i>Mandrágora por los ojos, amor como estilema</i>	444
<i>Caralampio</i>	445
Josep María Muñoz Pujol	446
<i>Vador</i>	446
Jaime Carballo	450
<i>Contrafigura</i>	451
Lorenzo Píriz-Carbonell	452
<i>Federico</i>	453
<i>Mantis religiosa</i>	454

José Luis Martín Descalzo	455
<i>Las prostitutas os precederán en el reino de los cielos.....</i>	<i>455</i>
 LA COMEDIA.....	 459
 Introducción	 459
 VIEJOS COMEDIÓGRAFOS	 460
 Alfonso Paso	 461
<i>La zorra y el escorpión.....</i>	<i>463</i>
<i>Monjita me meteré.....</i>	<i>464</i>
José López Rubio	467
<i>La puerta del Ángel.....</i>	<i>468</i>
José Antonio Giménez-Arnau	470
<i>Un hombre y dos retratos.....</i>	<i>471</i>
 TOCÁDOS POR EL ÉXITO.....	 473
 Jaime Salom Vidal.....	 476
<i>Culpables.....</i>	<i>476</i>
<i>La piel del limón.....</i>	<i>479</i>
<i>Historias íntimas del paraíso</i>	<i>482</i>
<i>El corto vuelo del gallo</i>	<i>484</i>
<i>Un hombre a la puerta</i>	<i>487</i>
<i>Una hora sin televisión.....</i>	<i>488</i>
<i>El señor de las patrañas.....</i>	<i>490</i>
<i>Casi una diosa.....</i>	<i>494</i>
<i>Mariposas negras.....</i>	<i>496</i>
<i>La trama</i>	<i>497</i>
<i>El otro William.....</i>	<i>498</i>
<i>Más omenos amigas</i>	<i>499</i>
Santiago Moncada Mercadal.....	502
<i>Violines y trompetas.....</i>	<i>502</i>
<i>Siempre no es toda la vida</i>	<i>503</i>
<i>Vivamos hoy.....</i>	<i>505</i>
<i>Salvar a los delfines</i>	<i>506</i>
<i>Las orejas del lobo</i>	<i>508</i>
<i>El hombre del atardecer.....</i>	<i>510</i>
<i>Las tormentas no vuelven.....</i>	<i>511</i>
<i>¿Qué tal, cariño?.....</i>	<i>513</i>

<i>Separada, pero con novios</i>	514
<i>Punto y coma</i>	516
<i>Entre mujeres</i>	518
<i>El hombre del Taj-Mahal</i>	519
<i>Caprichos</i>	521
<i>Cena para dos</i>	522
<i>Siempre en otoño</i>	524
<i>Mejor en octubre</i>	525
<i>¿y ahora qué?</i>	526
Juan José Alonso Millán	527
<i>Los viernes a las seis</i>	528
<i>Compañero te doy</i>	530
<i>Los misterios de la carne</i>	532
<i>Barba Azul y sus mujeres</i>	534
<i>Solo me desnudo delante del gato</i>	535
<i>Esto es un atraco</i>	537
<i>Capullito de alhelí</i>	538
<i>El camino verde</i>	539
<i>Juegos de sociedad</i>	541
<i>Revistas del corazón</i>	541
<i>Tratamiento de choque</i>	543
<i>Damas, señoras, mujeres</i>	545
<i>Los maridos... ¡¡siguen en paro!!</i>	546
<i>Golfos de cinco estrellas</i>	547
<i>Cuéntalo tú, que tienes más gracia</i>	549
<i>El guardapolvo</i>	550
<i>¡Anda mi madre!</i>	552
<i>Oportunidad, bonito chalet familiar</i>	553
<i>Fantástico Bocaccio</i>	554
<i>Pasarse de la raya</i>	555
<i>Ya tenemos chica</i>	556
<i>Todo controlado</i>	556
<i>Solo para parejas</i>	558
<i>Usted no sabe con quien esta hablando</i>	558
<i>Un golpe de suerte</i>	559
<i>Juego de damas</i>	560
OTROS COMEDIÓGRAFOS	561
Pedro Mario Herrero López	563
<i>No le busques tres piernas al alcalde</i>	563
<i>Un día de libertad</i>	565
<i>El homenaje</i>	566
Dionisio Ramos	567
<i>¡Guárdame el secreto, Lucas!</i>	569
<i>La saga de los García</i>	570
Evaristo Acevedo Guerra	571
Germán Bueno	572

<i>Kitú.....</i>	572
<i>Una hija de su madre</i>	574
Juan Carlos Ordóñez Miranda	576
<i>Puede ocurrir mañana.....</i>	576
<i>Un conde probeta.....</i>	579
Julio Mathías Lacarra.....	580
<i>Un paleta con talento</i>	581
<i>Prohibido seducir a los casados.....</i>	582
<i>Casado de día soltero de noche.....</i>	582
<i>Un sastre... a la medida</i>	584
<i>Julieta tiene un desliz</i>	585
<i>Tres para uno</i>	585
 COMEDIETAS Y REVISTAS.....	 587
 Introducción.....	 587
LA COMEDIA PANFLETARIA	589
 Eloy Herrera Santos	 590
<i>Un cero a la izquierda.....</i>	591
<i>Que Dios os lo demande.....</i>	593
<i>El avispero</i>	595
<i>Casta y figura.....</i>	597
Antonio Domínguez Olano.....	598
<i>Madrid pecado mortal.....</i>	598
<i>Las divinas</i>	599
<i>Los chaqueteros.....</i>	600
<i>Locos por la democracia.....</i>	603
<i>La tonta del voto.....</i>	604
<i>España... pecado mortal</i>	605
<i>¡ay! Caray con las chicas de la calle Echegaray.....</i>	605
Francisco Teixidó.....	606
<i>Los consensos medievales o follones a raudales.....</i>	606
Emilio Romero Gómez	607
<i>Yo fui amante del rey.....</i>	608
<i>La chocholila o el fin del mundo es el jueves</i>	611
 COMEDIA DE ESCASA ENTIDAD.....	 614
 Adrián Ortega	 614
<i>Ni soltero, ni casado, ni viudo.....</i>	615
<i>Un inglés... de Gibraltar.....</i>	615

<i>El hombre de rojo.....</i>	616
<i>El tonto es un sabio</i>	617
<i>Una viuda sin iva.....</i>	618
<i>Lo tengo rubio</i>	619
<i>¡me están poniendo verde!</i>	619
<i>¡y si encuentra algo mejor...!.....</i>	620
<i>¡Viva la Pepa!</i>	620
Víctor Fernández Antuña.	621
<i>La sexy cateta</i>	621
<i>Lady Mariposa</i>	622
<i>Amor a la carta</i>	622
<i>Las cuatro mujeres de Juan.....</i>	622
Manuel Pozón.....	623
<i>¡Calienteme usted el pijama!</i>	623
<i>Por delante... ¿o por detrás?</i>	623
<i>Ande yo caliente y... desnúdese la gente.....</i>	624
<i>Juicio contra un cura</i>	624
Cándido O. Martí.	625
<i>El pelota</i>	625
Fernando Macías.	626
<i>La buena vida.....</i>	626
Luis Del Val.....	626
<i>Ya no es pecado, Encarnita.....</i>	626
Enrique Barriego	627
<i>Los líos de Bartolo</i>	628
<i>El ligüero, lencería fina.....</i>	629
<i>Esta noche contigo</i>	629
<i>Una viuda de ocasión.....</i>	629
<i>Viva la risa</i>	629
<i>Tu cita con la risa.....</i>	629

LA REVISTA

UN TÁNDEM DE ÉXITO: MANUEL BAZ – LINA MORGAN 632

Manuel Baz..... 633

Lina Morgan 633

<i>Pura metalurgia</i>	634
<i>Casta ella, casto el</i>	634
<i>La marina te llama</i>	635
<i>¡Vaya par de gemelas!</i>	635
<i>¡Si al amor!</i>	637
<i>El último tranvía.....</i>	639
<i>Celeste... no es un color.....</i>	641

TRES ANTOLOGÍAS DE EXITO Y UNA COMEDIA MUSICAL 642

Juan José Arteche 642

<i>Por la calle de Alcalá.....</i>	<i>642</i>
<i>¡Mamá, quiero ser artista!</i>	<i>643</i>
<i>Por la calle de Alcalá 2.....</i>	<i>644</i>
<i>¡Bésame, Johnny!</i>	<i>647</i>

LOS HERMANOS OZORES, DOS GRANDES CÓMICOS..... 647

Antonio Ozores 647

<i>Me río de Janeiro</i>	<i>648</i>
--------------------------------	------------

Mariano Ozores 649

<i>A por todas</i>	<i>649</i>
--------------------------	------------

OTRAS REVISTAS 650

<i>Los caballeros las prefieren viudas.....</i>	<i>650</i>
<i>Placer de dioses</i>	<i>651</i>
<i>La dulce viuda</i>	<i>652</i>
<i>La chispa de la vida</i>	<i>652</i>
<i>Revista, revista, siempre revista.....</i>	<i>653</i>
<i>“Lode” uno... “lode” otro</i>	<i>653</i>
<i>La risa está servida</i>	<i>654</i>
<i>Carambola nacional.....</i>	<i>654</i>
<i>El bateo o ¿quién bautiza al niño?.....</i>	<i>655</i>
<i>Dos caraduras con suerte.....</i>	<i>656</i>
<i>Este y yo con dos cojines.....</i>	<i>657</i>
<i>El tocador de señoras.....</i>	<i>657</i>
<i>Con ellos llega la risa</i>	<i>658</i>
<i>Locuras de verano</i>	<i>658</i>
<i>Un reino para Tania.....</i>	<i>658</i>
<i>Diviertase con nosotros.....</i>	<i>658</i>
<i>Olimpiadas de humor</i>	<i>658</i>
<i>¡Viva el champan!</i>	<i>659</i>
<i>En vivo.....</i>	<i>659</i>
<i>El último tongo en París.....</i>	<i>659</i>
<i>Maridos en paro</i>	<i>659</i>

NOVELES DE LA TRANSICIÓN..... 661

Introducción..... 661

UN AUTOR PUENTE.....	664
Domingo Miras	665
<i>La Saturna.....</i>	<i>665</i>
<i>De San Pascual a San Gil</i>	<i>670</i>
<i>La venta del ahorcado.....</i>	<i>674</i>
<i>Las Alumbradas de la Encarnación Benita.....</i>	<i>679</i>
LOS NOVELES	682
Francisco Ors	687
<i>Contradaza.....</i>	<i>687</i>
<i>El día de gloria.....</i>	<i>691</i>
<i>Viento de Europa.....</i>	<i>692</i>
José Sanchís Sinisterra.....	693
<i>Ñaque de piojos y actores</i>	<i>698</i>
<i>Conquistador o el retablo de eldorado</i>	<i>702</i>
<i>¡Ay, Carmela!</i>	<i>703</i>
<i>Perdida en los Apalaches.....</i>	<i>707</i>
<i>Lope de Aguirre, traidor</i>	<i>709</i>
<i>Pervertimento</i>	<i>711</i>
<i>El cerco de Leningrado</i>	<i>712</i>
<i>Mal dormir / Lo bueno de las flores es que se marchitan pronto.....</i>	<i>714</i>
<i>Retrato de mujer con sombras / Mal dormir</i>	<i>714</i>
<i>El lector por horas</i>	<i>715</i>
José Luis Alonso De Santos	717
<i>¡Viva el duque nuestro dueño!</i>	<i>717</i>
<i>Del laberinto al treinta.....</i>	<i>721</i>
<i>La estanquera de Vallecas</i>	<i>724</i>
<i>El álbum familiar</i>	<i>726</i>
<i>Alea jacta est.....</i>	<i>730</i>
<i>Bajarse al moro.....</i>	<i>730</i>
<i>La gran pirueta.....</i>	<i>733</i>
<i>Fuera de quicio</i>	<i>735</i>
<i>Pares y Nines.....</i>	<i>737</i>
<i>Trampa para pájaros</i>	<i>740</i>
<i>Vis a vis en Hawai.....</i>	<i>741</i>
<i>La sombra del Tenorio</i>	<i>742</i>
<i>La comedia de Carla y Luisa</i>	<i>744</i>
<i>Yonquis y yanquis.....</i>	<i>745</i>
<i>Hora de visita.....</i>	<i>747</i>
<i>Salvajes</i>	<i>748</i>
Alfonso Vallejo.....	749
<i>El cero transparente.....</i>	<i>750</i>
<i>Ácido sulfúrico (so4h2)</i>	<i>753</i>
<i>Orquideas y panteras</i>	<i>755</i>

<i>A tumba abierta.....</i>	756
<i>Gaviotas subterráneas.....</i>	758
<i>Sol ulcerado</i>	760
Miguel Medina Vicario	763
<i>El camerino</i>	763
Ignacio Amestoy.....	768
<i>Ederra</i>	768
<i>Doña Elvira, imagínate Euskadi</i>	769
<i>Durango, un sueño, 1439</i>	773
<i>Yo fui actor cuando Franco.....</i>	774
<i>Betizu, toro rojo.....</i>	775
<i>Violetas para un Borbón</i>	777
Fermín Cabal	779
<i>Tú estás loco, Briones</i>	780
<i>Fuiste a ver a la abuela???</i>	782
<i>Vade retro!</i>	784
<i>Esta noche, gran velada</i>	790
<i>Caballito del diablo.....</i>	792
<i>Ello dispara</i>	795
<i>Travesía.....</i>	797
<i>Castillos en el aire.....</i>	799
Sebastian Junyent.....	801
<i>Hay que deshacer la casa.....</i>	801
<i>Señora de.....</i>	803
<i>Gracias, abuela... ..</i>	804
<i>Solo para mujeres.....</i>	806
<i>Trato carnal</i>	808
Juan Polo Barrena	809
<i>La muerte de Brunelda.....</i>	810
Francisco Benítez Castro	811
<i>Farsa inmortal del anís Machaquito.....</i>	811
Miguel Murillo	813
<i>Las maestras.....</i>	814
<i>Perfume de mimosas.....</i>	818
<i>Mirando al mar</i>	824
<i>Un hecho aislado.....</i>	826
<i>El pájaro de plata.....</i>	829
Miguel Sierra	833
<i>Alicia en el París de las maravillas.....</i>	833
<i>María, la mosca.....</i>	836
<i>La belleza del diablo</i>	838
<i>Palomas intrépidas.....</i>	841
Francisco Taxes	841
<i>Cuaderno de bitácora.....</i>	842
FERNÁNDEZ CARRANZA Y SU POLEMICO ESTRENO	843

Lorenzo Fernández Carranza	843
<i>Los despojos del invicto señor.....</i>	<i>844</i>
La Polemica.....	846
AUTORES QUE NO ESTRENAN EN LA CARTELERA MADRILEÑA	849
GENTE DE ESCENA CON OBRA DRAMÁTICA	853
Introducción.....	853
DOS COMPLETOS DRAMATURGOS	854
Fernando Fernán-Gómez.....	855
<i>Los domingos bacanal.....</i>	<i>855</i>
<i>Las bicicletas son para el verano.....</i>	<i>858</i>
<i>Del rey ordas y su infamia</i>	<i>862</i>
<i>La coartada</i>	<i>863</i>
<i>Ojos de bosque</i>	<i>865</i>
<i>El Lazarillo de Tormes.....</i>	<i>867</i>
<i>El pícaro.....</i>	<i>868</i>
Adolfo Marsillach Soriano.....	870
<i>Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?.....</i>	<i>871</i>
<i>Mata-Hari</i>	<i>874</i>
<i>Cinematógrafo nacional.....</i>	<i>875</i>
<i>Feliz aniversario</i>	<i>876</i>
ACTORES QUE SE ESTRENAN COMO DRAMATURGOS	878
Teófilo Calle	878
<i>Solo para mujeres.....</i>	<i>878</i>
<i>Las cometas</i>	<i>879</i>
María Isabel Hidalgo Muñoz.....	881
<i>Las desempleadas.....</i>	<i>881</i>
<i>Todas hijas de su madre.....</i>	<i>883</i>
Francisco Melgares.....	884
<i>Anselmo B (o la desmedida pasión por los alféizares).....</i>	<i>884</i>
Cosme Cortázar	886
<i>La menina desnuda.....</i>	<i>886</i>

Chatono Contreras	888
<i>Víspera de San Juan.....</i>	889
<i>Madre Lola.....</i>	890
<i>Las Amazonas del caballo</i>	891
 DIRECTORES... CREADORES... DRAMATURGOS	892
Juan Francisco Margallo Riverra	892
<i>Perdona a tu pueblo Señor.....</i>	892
<i>El círculo.....</i>	896
<i>La mujer burbuja.....</i>	897
<i>Para- lelos 92.....</i>	899
<i>Reservado el derecho de admisión</i>	900
<i>Clasyclos, comando incontrolado</i>	901
Jesús Cracio	903
<i>¿Qué no...?</i>	903
Luis Olmos	904
<i>Madame Josephine... A mi querido Chéjov.....</i>	905
<i>El ahorcado</i>	906
<i>Al fin solos.....</i>	907
Etelvino Vázquez	908
<i>Malas noticias acerca de mí mismo</i>	908
<i>Carlota Corday</i>	909
<i>Viaje al profundo norte</i>	909
<i>Devocionario.....</i>	910
<i>Yerma</i>	912
<i>Mi padre.....</i>	912
Cristina Martos.....	913
<i>El cómic cómico ruidoso de don Roberto.....</i>	913
Santiago Paredes Torrado.	914
<i>Una farola en el salón.....</i>	914
Manuel Godoy Canseco	916
<i>Proceso a Besteiro</i>	916
 UNA PAREJA DE CÓMICOS.....	919
 Rafael Ponce.....	920
<i>Los experimentos y la terapia del doctor Rasfooting</i>	920
<i>La conquista despacio</i>	922
<i>La verdad está en inglés.....</i>	923
<i>Los pájaros fontaneros.....</i>	924
<i>Los hermanos pirracas en nemequitepa.....</i>	926
<i>Mala leche.....</i>	926
<i>Rip, rip, hurra.....</i>	927

SHOWMANS, CREADORES EN ESCENA 928

Moncho Borrajo..... 929

Faemino y Cansado 929

Las Virtudes 930

Pepe Rubianes 930

Pay-pay 931

Ño 932

Sin palabras 933

En resumidas cuentas..... 936

¡Por el amor de Dios! 937

Ssscum!..... 937

Albert Vidal..... 939

El bufón..... 939

Alma de serpiente 941

De las malignas raíces del bien 942

Luis Escobar..... 943

Cuento y no acabo..... 943

LOS GRUPOS 945

Introducción..... 945

ENTRE EL TEATRO INDEPENDIENTE Y EL GRUPO COMO ENTIDAD... 947

Tábano..... 947

Cambio de tercio..... 948

El nuevo retablo de las maravillas..... 950

Un tal Macbeth..... 950

Se vive solamente una vez 952

GRANDES Y DURADEROS GRUPOS..... 954

Els Joglars. 956

M-7 Catalonia 957

Laetius 958

Olympic Man Movement 959

Teledium 960

Gabinete Libermann..... 965

<i>Virtuosos de Fontainebleau</i>	967
<i>Visanteta de Favara</i>	969
<i>Bye, bye, Beethoven</i>	972
<i>Columbi lapsus</i>	975
<i>Yo tengo un tío en america</i>	978
<i>El nacional</i>	980
<i>Ubu, president</i>	982
<i>La increíble historia del dr. Floit y mr. Pla</i>	983
<i>Daaalf</i>	984
<i>M-13 Castileonia</i>	988
Dagoll – Dagom	989
<i>Antaviana</i>	989
<i>El Mikado</i>	995
<i>Quartetto da cinque</i>	998
<i>Mar i cel</i>	1000
<i>Historietas</i>	1003
<i>Te odio amor mio</i>	1004
La Cuadra	1005
<i>Los palos</i>	1006
<i>Herramientas</i>	1008
<i>Andalucia amarga</i>	1008
<i>Nanas de espinas</i>	1009
<i>Piel de toro</i>	1013
<i>Las bacantes</i>	1015
<i>Alhucema. Aires de historia andaluza</i>	1018
<i>Crónica de una muerte anunciada</i>	1019
<i>Picasso andaluz. La muerte del minotauro</i>	1022
<i>Carmen</i>	1023
Távora – Gasteiz	1025
<i>Pasionaria. ¿no pasarán!</i>	1025
La Zaranda	1027
<i>Mariameneo, Mariameneo</i>	1027
<i>El corral de San Antón de las Moscas</i>	1029
<i>Vinagre de Jerez</i>	1030
<i>Perdonen la tristeza</i>	1032
<i>Obra póstuma</i>	1033
<i>Cuando la vida eterna se acabe</i>	1034
 EL TEATRO DE CALLE	 1035
 Els Comediant	 1037
<i>Sol solet</i>	1037
<i>Dimonis</i>	1039
<i>Alé</i>	1040
<i>La noche</i>	1042
<i>Mediterránea</i>	1044
<i>Libro de las bestias</i>	1046

<i>Antologia</i>	1047
La Cubana	1049
<i>Cubana's delikatessen</i>	1049
<i>La tempestad</i>	1050
<i>Cubanadas a la carta</i>	1053
<i>Cómeme el coco, negro</i>	1054
<i>Cegada de amor</i>	1058
Guirigay	1061
<i>Metrolia</i>	1061
<i>¡Viva San Martín! (danzas de matanza)</i>	1062
<i>La parranda</i>	1064
<i>Perdidos en el paraíso</i>	1065
<i>La soledad del Ángel</i>	1065
<i>Más se perdió en Cuba</i>	1066
 GRUPOS EXPERIMENTALES	 1066
 La Fura Dels Baus.	 1068
<i>Accions</i>	1069
<i>Suz/o/suz</i>	1072
<i>Tier mon</i>	1073
<i>Noun</i>	1075
<i>Mtm</i>	1077
<i>Manes</i>	1079
<i>F@usto versión 3.0</i>	1079
<i>Ombra</i>	1080
Bekereke.	1082
<i>Eco</i>	1082
<i>Sentido único</i>	1084
<i>Se prohíbe</i>	1085
<i>El vendedor de espejismos</i>	1086
Zotal.	1086
<i>Zombi</i>	1087
<i>“z”</i>	1088
<i>Zigurat</i>	1089
Cambaleo	1090
<i>Espectrículo</i>	1091
<i>Vivir</i>	1091
Azufre Y Cristo	1093
<i>El ni yo perdido y hallado en la hez</i>	1094
<i>Lo otro. La consagración de la primavera</i>	1095
Os Pájaros	1096
<i>Pájaros en la cabeza</i>	1097

GRUPOS GESTUALES 1098

El Tricicle. 1099

Manicomio 1099

Exit 1100

Slastic 1102

Terrrific 1103

Entretres 1104

Vol Ras..... 1106

Flight 1106

Strip-tease 1107

¡oh, stress! 1108

Insólti..... 1110

Pssssh..... 1111

GRUPOS ESPORÁDICOS EN CARTELERA 1112

Casting.....1113

Casting 1112

Atelier. 1113

Proces-a-dos..... 1113

AUTORES DE LOS OCHENTA..... 1115

Introducción..... 1115

La Dramaturgia. 1120

ALGUNOS AUTORES 1122

Ernesto Caballero 1125

El cuervo graznador grita venganza 1125

La permanencia..... 1126

Squash 1127

Sol y sombra..... 1129

Retén..... 1131

Auto 1133

Rezagados 1135

Solo para Paquita..... 1136

La última escena..... 1137

Destino desierto..... 1139

<i>¡Santiago (de Cuba) y cierra España!</i>	1141
Ignacio Del Moral	1144
<i>Historias para lelas</i>	1145
<i>Zenobia</i>	1146
<i>Aquarium</i>	1147
<i>Vivir en Malibu</i>	1148
<i>La mirada del hombre oscuro</i>	1149
<i>Fugadas</i>	1151
<i>Páginas arrancadas del diario de P</i>	1152
<i>Rey negro</i>	1153
<i>Soledad y ensueño de Robinson Crusoe</i>	1154
Luis Araujo	1156
<i>Las tres gracias</i>	1156
<i>La parte contratante</i>	1159
<i>Vancetti</i>	1160
José María Arias	1162
Alfonso Armada	1162
<i>Cabaret de la memoria</i>	1163
<i>La edad de oro de los perros</i>	1164
<i>Amor mortal</i>	1166
<i>Sin maldita esperanza</i>	1167
<i>Carmencita jugando</i>	1167
<i>El alma de los objetos</i>	1168
Ignacio García May	1170
<i>Alesio</i>	1170
<i>Operación ópera</i>	1173
<i>Corazón de cine</i>	1174
<i>Los vivos y los muertos</i>	1175
LOS BRADOMINES	1175
Sergi Belbel	1177
<i>A.G./V.W., Calidoscopio y faros de hoy</i>	1178
<i>Minim. Mal Show</i>	1179
<i>Ópera</i>	1181
<i>Elsa Schneider</i>	1183
<i>Talem</i>	1184
<i>Caricias</i>	1187
<i>Después de la lluvia</i>	1188
<i>Soy fea</i>	1190
Antonio Onetti	1192
<i>Líbrame, Señor, de mis cadenas</i>	1192
<i>Salvia</i>	1194
<i>La rumba del maletín</i>	1196
<i>El son que nos tocan</i>	1197
<i>Madre caballo</i>	1198

Alfonso Plou	1201
<i>El laberinto de cristal.....</i>	<i>1201</i>
<i>La ciudad, noches y pájaros.....</i>	<i>1202</i>
<i>Goya.....</i>	<i>1205</i>
<i>Buñuel, Lorca y Dalí.....</i>	<i>1206</i>
Rafael González Gosálbez.....	1207
Francisco José Sanguino Oliva.....	1207
<i>013 varios: informe prisión.....</i>	<i>1208</i>
<i>Metro.....</i>	<i>1211</i>
Santiago Matallana.....	1211
<i>Ora pro novis</i>	<i>1212</i>
Pedro Casablanc	1215
<i>Karmen.....</i>	<i>1215</i>
 LAS MUJERES DRAMATURGAS	 1216
 Lourdes Ortiz.....	 1217
<i>Yudita</i>	<i>1218</i>
<i>El local de Bernardeta</i>	<i>1220</i>
<i>El cascabel al gato.....</i>	<i>1221</i>
Paloma Pedrero.....	1222
<i>La llamada de Lauren</i>	<i>1222</i>
<i>Invierno de luna alegre</i>	<i>1224</i>
<i>El color de agosto</i>	<i>1226</i>
<i>Noches de amor efímero.....</i>	<i>1228_Toc472875928</i>
<i>Aliento de equilibrista</i>	<i>1230</i>
<i>Una estrella.....</i>	<i>1230</i>
<i>Locas de amar.....</i>	<i>1231</i>
<i>Cachorros de negro mirar.....</i>	<i>1233</i>
Yolanda García Serrano	1234
<i>No hay función por defunción</i>	<i>1234</i>
<i>La verdad después de la sonrisa</i>	<i>1235</i>
<i>Qué asco de amor.....</i>	<i>1235</i>
Lidia Falcón	1237
<i>Tres idiotas españolas.....</i>	<i>1237</i>
Maribel Lázaro	1240
<i>La fosa.....</i>	<i>1241</i>
 CONTINUIDAD DE LA COMEDIA CONVENCIONAL.....	 1242
 María Manuela Reina	 1242

<i>Lutero o la libertad esclava</i>	1243
<i>El pasajero de la noche</i>	1245
<i>La cinta dorada</i>	1247
<i>Alta seducción</i>	1248
<i>Reflejos con cenizas</i>	1250
<i>Un hombre de cinco estrellas</i>	1252
Rafael Mendizábal	1253
<i>Mi tía y sus cosas</i>	1254
<i>Mañana será jueves</i>	1255
<i>Mala yerba</i>	1256
<i>A media luz... con Fama</i>	1258
<i>La abuela echa humo</i>	1259
<i>De cómo Antoñito López, natural de Játiva, subió a los cielos</i>	1260
<i>Uña y carne</i>	1261
<i>Viva el cuponazo</i>	1262
<i>Feliz cumpleaños señor ministro</i>	1263
<i>Mujeres (maripositas lindas que jugáis con los quereres)</i>	1264
<i>Una mala noche la tiene cualquiera</i>	1265
<i>¿le gusta Schubert?</i>	1266
<i>Contigo aprendí</i>	1267
<i>Gente guapa, gente importante</i>	1267
 LAS NUEVAS TENDENCIAS	 1271
 Introducción	 1271
VIEJAS VANGUARDIAS EN NUEVAS TENDENCIAS	1274
 Federico García Lorca	 1276
<i>Así que pasen cinco años</i>	1277
<i>5 lorcas 5</i>	1279
<i>El público</i>	1281
<i>Comedia sin título</i>	1283
Rafael Alberti	1284
<i>El adefesio</i>	1288
<i>Noche de guerra en el museo del Prado</i>	1291
<i>La pájara pinta</i>	1294
<i>El hombre deshabitado</i>	1296
<i>Entre las ramas de la arboleda perdida</i>	1298
<i>La Gallarda</i>	1299
<i>Más o menos... Alberti</i>	1301
José Bergamín	1301
<i>La risa en los huesos</i>	1302
Ramón Gómez De La Serna	1306
<i>El lunático</i>	1306
Gabriel Celaya	1307

<i>El relevo</i>	1308
EL CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCÉNICAS.....	1311
Álvaro Del Amo	1316
<i>Geografía</i>	1316
<i>Motor</i>	1320
<i>La emoción</i>	1323
<i>Lenguas de gato</i>	1324
Javier Maqua	1326
<i>La soledad del guardaespaldas</i>	1326
<i>Triste animal</i>	1330
<i>Coches abandonados</i>	1330
Vicente Molina Foix	1332
<i>Los abrazos del pulpo</i>	1332
<i>Don Juan último</i>	1334
<i>Seis armas cortas</i>	1335
Marisa Ares	1336
<i>Negro seco</i>	1336
Leopoldo Alas Mínguez.....	1339
<i>Última toma</i>	1339
<i>Precipitados</i>	1339
<i>Sin demonio no hay fortuna</i>	1341
José Laínez.	1342
<i>Abismo</i>	1342
Julián Egea.	1343
<i>Caso 315</i>	1343
LA ALTERNATIVA	1344
<i>Ese o ese</i>	1346
<i>Segunda mano</i>	1346
<i>Teniendo lugar</i>	1346
Carlos Marqueríe	1349
<i>Ciudad irreal</i>	1350
<i>La flauta mágica</i>	1352
<i>Otoño</i>	1353
<i>Comedia en blanco</i>	1355
<i>El rey de los animales es idiota</i>	1356
Antonio Fernández Lera	1357
<i>Delante del muro</i>	1358
<i>Carambola</i>	1358
<i>Proyecto Van Gogh</i>	1361
<i>Los hombres de piedra</i>	1362
<i>La muerte de Áyax</i>	1363
<i>El hundimiento del Titanic</i>	1364

<i>Improvisaciones</i>	1365
<i>Donde está la noche</i>	1366
<i>Plomo caliente</i>	1366
Esteve Graset	1368
<i>Extrarradios</i>	1369
<i>Fenomenos atmosféricos</i>	1371
<i>Expropiados</i>	1372
Antón Reixa	1373
<i>Gulliver F. M.</i>	1373
<i>El silencio de las Xígulas</i>	1374
<i>Doberman</i>	1375
Joan Brossa I Cuervo	1375
<i>Concierto para piedras y señales de tráfico</i>	1377
 NOVELISTAS Y NOVELAS	 1380
 Introducción	 1380
 NOVELISTAS CON OBRA DRAMÁTICA	 1381
 Camilo José Cela	 1381
<i>El carro del heno</i>	1382
Carmen Martín Gaité	1383
<i>A palo seco</i>	1383
<i>La hermana pequeña</i>	1385
Fernando Quiñones	1387
<i>Legionaria</i>	1387
<i>El grito</i>	1389
Alberto Vázquez Figueroa	1390
<i>La taberna de los cuatro vientos</i>	1390
Jesús Álviz Arroyo	1391
<i>El crimen de Don Benito</i>	1391
Gregorio Corrales	1394
<i>El camarote</i>	1394
Anso Rei Ballesteros	1395
<i>Xogos de damas</i>	1396
 POETAS - DRAMATURGOS	 1398
 Salvador Espriu	 1398

<i>Fedra (Otra Fedra, si gustáis)</i>	1399
<i>Primera historia de Ester</i>	1400
Luis Cernuda	1405
<i>La familia interrumpida</i>	1406
<i>Escrito en el agua</i>	1407
 UN DRAMATURGO FILÓSOFO	 1408
 Fernando Savater	 1408
<i>Vente a sinapia</i>	1409
<i>El último desembarco</i>	1410
<i>Catón, un republicano contra César</i>	1413
<i>Guerrero en casa</i>	1416
 PERIODISTAS METIDOS A DRAMATURGOS	 1417
 Víctor Salmador	 1417
<i>La coronela de salamanca</i>	1417
<i>Felipe, Fraga y la otra</i>	1419
Germán Álvarez Blanco	1421
<i>Rebelión en presidencia</i>	1421
Sebastián Bautista De La Torre	1422
<i>Los padres abominables</i>	1423
Joaquín Grau Martínez	1423
<i>Hermano hombre</i>	1424
Francisco Prieto Benito	1425
<i>Riego</i>	1425
 NOVELISTAS LATINOS EN LA ESCENA ESPAÑOLA	 1426
 Mario Vargas Llosa	 1426
<i>La señorita de Tacna</i>	1426
<i>La Chunga</i>	1427
<i>Pantaleón y las visitadoras</i>	1430
Gabriel García Márquez	1431
<i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	1431
<i>Diatriba de amor contra un hombre sentado</i>	1433
Julio Cortázar	1434
<i>Rayuela</i>	1434
<i>No se culpe a nadie de mi vida</i>	1435

Jorge Luis Borges	1436
<i>Alrededor de Borges.....</i>	<i>1436</i>
Ernesto Sabat6	1437
<i>Informe sobre ciegos</i>	<i>1437</i>
Fernando Pessoa	1439
<i>El marinero</i>	<i>1439</i>
<i>El banquero anarquista.....</i>	<i>1441</i>
Jos6 Saramago	1442
<i>La noche</i>	<i>1442</i>

AUTORES CON MULTIPLES NOVELAS ADAPTADAS 1443

La novela realista de Benito P6rez Gald6s.	1443
<i>Miau</i>	<i>1444</i>
<i>Fortunata y Jacinta</i>	<i>1446</i>
Miguel Delibes: novela humanista y existencialista.....	1447
<i>Cinco horas con Mario.....</i>	<i>1448</i>
<i>La hoja roja.....</i>	<i>1451</i>
<i>Las guerras de nuestros antepasados.....</i>	<i>1454</i>
Un novelista contempor6neo: Javier Tomeo.....	1455
<i>Amado monstruo</i>	<i>1455</i>
<i>Historias m6nimas</i>	<i>1458</i>
<i>Dialogo en re mayor</i>	<i>1459</i>

OTRAS NOVELAS Y ESCRITOS DE AUTORES ESPA~OLES EN ESCENA 1460

<i>El espa~ol y los 7 pecados capitales</i>	<i>1460</i>
<i>Valent6n</i>	<i>1462</i>
<i>Aza~a. Una pasi6n espa~ola</i>	<i>1463</i>

DOS CL6SICOS DE LA NOVELA ESPA~OLA 1464

<i>El Quijote</i>	<i>1465</i>
<i>La vida del Busc6n llamado Don Pablos</i>	<i>1465</i>

CL6SICOS EXTRANJEROS DE NOVELA EN ESCENA 1465

Dos novelas de James Joyce.....	1465
<i>La noche de Molly Blomm.....</i>	<i>1465</i>
<i>Exiliados.....</i>	<i>1466</i>

Flaubert y Dostoievski.....	1468
<i>Madame Bovary soy yo</i>	<i>1468</i>
<i>Crimen y castigo.....</i>	<i>1470</i>
<i>El cerdo</i>	<i>1471</i>
<i>El banquete.....</i>	<i>1473</i>
Otras adaptaciones.	1474
<i>Memorias.....</i>	<i>1474</i>
<i>Informe</i>	<i>1475</i>
 HACIA EL FIN DE SIGLO	 1477
 LA DÉCADA PRODIGIOSA (1982-1992): CONCLUSIONES	 1477
 ENTONANDO EL “MEA CULPA”	 1480
 EL CAMINO DE LA LITERATURA TEATRAL.....	 1482
 LA ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO	 1486
 LOS NOVENTA	 1490
 ESTADÍSTICA DE FIN DE SIGLO	 1494
 HACIA DÓNDE VA LA DRAMATURGIA EN LOS NOVENTA	 1495
 AUTORES CON ESTRENO EN MADRID DURANTE LOS NOVENTA.....	 1497
 BIBLIOGRAFÍA.....	 1517
 Prensa y revistas.....	 1588
 Índice alfabético de autores y grupos.....	 1591
 Índice alfabético de obras.....	 1597

INTRODUCCIÓN

En 1975 moría Franco y con él, unos hábitos, una forma de vida, una manera de ser. Nadie creía en un cambio rápido, pero fue vertiginoso: tres años después se votó la Constitución y en siete años, un partido socialista llegará al poder iniciándose la integración en Europa; 1975 es principio y origen del cambio político. La denominada Transición política llegará hasta 1982. Ya en 1982 con los socialistas en el poder comenzará la primera etapa de consolidación democrática (1983-1992). Después vendrá la decadencia socialista y la sustitución por el liberalismo del partido conservador (1993-2000).

La fecha de 1975 se carga de simbolismo y es enorme su incidencia en los fenómenos sociales y políticos, culturales y artísticos. En esos días lo político resulta más interesante que lo teatral al ser incapaz este de asimilar tal catarata de acontecimientos. Hay una progresiva radicalización del teatro hacia la izquierda que reclama una participación desde la oposición, produciéndose las primeras incongruencias de la escena española en la Transición. Algunos artistas representativos de años anteriores son desdeñados por la profesión, otros por estar meramente afiliados a un partido reclaman el beneficio de un contrato. Son tiempos de “cambio de chaqueta”, de proyectos imaginados y no iniciados, de construcción de nuevas reglas de juego. Estamos en democracia y se puede decir y hacer lo que se quiera. La mayoría quiere salir del franquismo lo más rápidamente posible. La escena ha de convertirse en el espejo de la inquietud social asumiendo más funciones que la estética, siendo en principio lugar de encuentro. El clima de libertad va por delante de las leyes.

Nosotros queremos intentar una descripción del medio teatral y para ello nos fijaremos en el desarrollo de la política teatral, veremos los estrenos españoles, en la cartelera madrileña, durante la década de los ochenta. Hemos realizado una división en periodos o generaciones, que son meramente aproximativas, con el objetivo de facilitar nuestro trabajo. Hay que tener en cuenta que los fenómenos y autores se entremezclan dándose paradojas, ya que los acontecimientos no tienen carácter cerrado. Intentamos un estudio de las obras por periodos, procurando descubrir que suponen en el conjunto del trabajo del autor, que representan para la escena en ese momento, cuáles son las preferidas del

público y como van desarrollándose a lo largo de la década de nuestro estudio. Nos centraremos en los estrenos que desde la muerte de Franco (1975) vienen realizando los autores que nos competen, rescatando los realizados durante la Transición, para continuar con un seguimiento hasta fin de siglo.¹ A través de ello intuiremos las preferidas del público, los que tuvieron mayor recepción, los géneros más representados, los textos de más éxito o que mejor representaron los escenarios españoles de ese tiempo, los autores que más estrenaron, los éxitos circunstanciales, los estrenos de escasa continuidad o poco valor artístico. Veremos aquellos en los que el esplendor de la “mise en scène”, el lujo de la guardarropía y la perfección mecánica son insuficientes para fijar la atención del espectador durante horas enteras cuando los contenidos son vacuos, no hay interés en la trama o no hay trama directamente, ni emociones que nos conmuevan. Veremos la evolución del espectador, caracterizada en principio con un descenso de público que, acostumbrado al teatro convencional, ahora se enfrenta con fórmulas nuevas por un lado y cierta chabacanería por otro. Un público que se va a establecer en dos categorías: el de siempre, que no quiere ver más innovaciones que las justas y otro nuevo que busca espectáculos renovadores. En definitiva, un periodo de múltiples contradicciones, tanto sociales como culturales, que afectan al teatro como consecuencia de lo anómalo del mismo durante la Dictadura y que provocan procesos complejos en la dramaturgia y la escena. El teatro sufre una autocrítica que provoca una transformación estructural y funcional y pasará de la censura y autocensura a una etapa de libertad.

CAMBIOS POLÍTICOS Y TEATRALES EN LA TRANSICIÓN

La muerte de Franco, en 1975, trae consigo un tiempo de regeneración, que producirá algunos cambios determinantes para el teatro: la desaparición de la censura a través del Decreto sobre la libertad de expresión (1977), el Decreto sobre la libertad de representación de espectáculos y Normas sobre la calificación de espectáculos (1978); la creación del CDN en 1978 y otros centros regionales que propiciarán estrenos; la organización de festivales y creación de otros nuevos, aparición de nuevos locales y nuevas compañías.

El responsable político que cambia el concepto de teatros nacionales por un Centro Dramático Nacional será: Pérez Sierra, Director General de Teatro, que crea el CDN, bajo

¹ La relación de obras y datos sobre los estrenos de las mismas, está sacada de la prensa escrita: cartelera del diario *ABC* (1975-2000).

la dirección de Adolfo Marsillach y que por otro lado, ayuda a las compañías de teatro estable, que mantienen un bloque artístico y de programación. Estos teatros estables, excepto el Lliure, no se mantienen mucho tiempo. También será el mismo Sierra el que ponga en marcha las jornadas de Teatro Clásico de Almagro. Alberto de la Hera lo sustituye en 1979 y cambia la dirección del CDN, fomenta el Centro de Documentación Teatral y ayuda al teatro independiente programándolo en el Teatro del Círculo de Bellas Artes. Un año después, 1980, Manuel Camacho ocupa su puesto y obliga a los teatros estables a incorporar obras de autores españoles para poder recibir las subvenciones ya que hasta ahora se han dedicado a montar clásicos o autores conocidos para mantener el éxito de público. El Teatro Español de Madrid que abre sus puertas después de la rehabilitación, pasa al Ayuntamiento. Este año, también se consolidan los Veranos de la Villa. Camacho es sustituido por Juan Antonio García Barquero que pone en marcha el sistema de subvenciones, modos de ayuda a los núcleos de teatro estable, relaciones con las comunidades autónomas, etc. trascendiendo su labor a posteriori. Juan Cambreleng sustituye al anterior hasta su cese en 1982 con la victoria socialista dando lugar a una profunda renovación en la política cultural y teatral.

Durante la Transición creció la oferta teatral de Madrid. Hay treinta y cinco teatros y cinco salas experimentales que no ofrecen actividad continuada, incluso algunos abrieron y cerraron durante esos años. En 1979 abre la Sala Olimpia vinculada al CDN como segunda sala y resulta fundamental para el desarrollo del teatro profesional independiente ya que por ella pasarán muchos de los grupos y compañías del estado.

En este tiempo (1975-1982) se va conformando el estado de las autonomías. Madrid sigue siendo el centro de la actividad teatral, que resulta muy intensa en estos años con un teatro convencional de revista y comedia en la que aparece unas nuevas: la paródica de componente político, un teatro independiente que evoluciona hacia el profesional, innovaciones escénicas y aparición de autores desconocidos hasta ahora. Se inicia la creación de centros dramáticos o teatros estables de las comunidades con asignación de presupuestos. Con el PSOE en el gobierno comienzan a cuajar los centros dramáticos de las comunidades (Cataluña, Valencia, Galicia, Andalucía y Extremadura).

Se producen dos tipos de reconversiones en el teatro: la de los teatros nacionales que desaparecen con la creación de CDN en 1978 y que intentará formar un gran teatro estable y la de los teatros independientes que irán desapareciendo y transformándose en grupos estables, que favorecidos por las subvenciones van dando soluciones de calidad. En unos

años muere el sentido del teatro independiente de sus comienzos en cuanto a grupos inquietos y renovadores.

LA ESCRITURA TEATRAL

Por varios motivos los autores después de la muerte de Franco son objeto de una paulatina desconsideración. Ven pasar la democracia sin el estreno regular. Las cosas no cambiaron para ellos. No se repara en su inclinación por el teatro de ruptura renovador. Chocan con los intereses empresariales y con la historia de la escena que nunca acoge con normalidad obras experimentales o vanguardistas. No tienen público. Por un lado está el interés teatral literario y por otro la posibilidad de recepción. Los nuevos autores estrenaron en escenarios independientes. Pocas veces los dramas representaban lo que ocurría en la calle, pero cuando lo hicieron resultaron representativos. La comedia convencional, de contenidos y estructuras que no presentan novedades, es la que tiene gran aceptación popular, cuenta historias entendibles para el espectador medio burgués y no tienen pretensiones estéticas, solo buscan divertir durante dos horas. La acción, contemporánea, no añade actualidad porque esta no pasa de chistes puntuales más propios del género que de los tiempos que corren. El único punto novedoso es la desvergüenza que aporta la libertad, que permite hablar de temas escabrosos sin tapujos. Todo ello aderezado con algún flash-back que modernizan el texto, unos ingeniosos diálogos y poquito de destape. El público quiere ver títulos, autores e intérpretes conocidos. También surgirá una comedia paródica de componente político, que se aprovecha del destape y posee una dosis de componente reaccionario. Sus autores proceden casi todos del viejo régimen y buscan censurar todo cambio a favor de la democracia. Este teatro chabacano y oportunista también ofreció espectáculos en consonancia con el nuevo tiempo. La liberalización de la censura fue utilizada por el fenómeno del “destape” de forma directa y grosera, un teatro de género ínfimo que no resiste el más mínimo análisis. También se estrenan escritos que se justifican con la desaparición de la censura, textos que esperaban la amnistía y que a la vez reivindican a los dramaturgos que se niegan a renunciar a los temas del inminente pasado. Esos textos, desde una perspectiva actual, dificultaron el acceso a la escena de nuevos autores pues crítica y opinión pública cree que tales autores son incapaces de salir de estos esquemas que consideran pasados. Los más estrenados mezclan el tema de la libertad con las nuevas lacras sociales: droga, paro, violencia...

Algunos de temática histórica, anteriores y censurados, reviven los años donde la historia funciona como alegoría.

Van a surgir una serie de autores que conectaran con el público del momento y cuyos textos se corresponden con lo que sucede en el país sin necesidad de referencias metafóricas. Buscan un lenguaje popular, directo, rotundo e inmerso en la tradición humorística española y se les identifica con un costumbrismo saludable como retrato de la sociedad. Sus temas salen de la calle y sus personajes son perfectamente reconocibles. Muchos proceden del teatro independiente y recorren el camino hacia las carteleras comerciales extendiendo su producción a lo largo de los ochenta y final de siglo. Del teatro independiente parten también algunos grupos o compañías que en estos años se consolidan como equipos e trabajo estables y que tienen una muy positiva recepción. El teatro próximo a la vanguardia y la experimentación tendrá en cambio menos énfasis. Sus títulos más significativos son opacos respecto al clima de libertad que se vive. Utilizan la Historia como alegoría de la realidad, muchos están dentro de coordenadas del absurdo y son difíciles de entender para el público. Estos autores estrenan sus títulos pasados donde manifiestan rotundamente su posición política pero son incapaces de mostrar abiertamente su crítica tan afilada durante años. Son la reivindicación de una época pasada más que ser consecuentes con la del momento, donde se está construyendo la democracia. Supone la nostalgia de un pasado de lucha y agitación que tuvo poco contacto con el espectador a pesar de estrenarse ahora en teatros comerciales. Recibidas mejor por la crítica y el mundo del teatro que por el espectador, no habituado a este tipo de ejercicios estilísticos donde se pasa de los contenidos a ponderar la forma.

La generación realista que tuvo en los sesenta su eclosión, ya en los setenta, comienzan su declive desapareciendo la mayoría de la cartelera en los primeros ochenta, final de la Transición. Sus textos se verán en los escenarios mucho después de escribirlos. Los simbolistas, otro tanto, mostrarán sus textos principales en el paso de los sesenta a los setenta y como los anteriores irán desapareciendo llegados los ochenta. Un teatro con aires de renovación: los autores clásicos ceden terreno a los contemporáneos, y el teatro ideológico pierde terreno a favor del teatro experimental representado por el teatro independiente, de creación colectiva y gran entusiasmo, que suple su escasez en medios técnicos y económicos. Los nuevos autores toman presencia en los escenarios en los primeros setenta, muchos colaborando regularmente con el teatro independiente. Estos tendrán más recorrido que los grupos anteriores.

En resumen, estos años distinguimos dos bloques en la escritura dramática: uno de inclinación comercial y otro de innovación o vanguardia (Oliva, 2004: 53). El teatro de género tiene una connotación peyorativa para la crítica que considera que la calidad de este teatro se ha degradado. En él, prima lo comercial sobre lo artístico; aunque no todo lo comercial es despreciable. Estos autores buscan agradar al público, y ello, no depende tanto de la calidad artística como de otras particularidades imprecisas (Oliva, 2004: 54). Los nuevos autores se encuentran con una falta de consideración, el paso de los años sin el estreno regular, la inclinación a un teatro de ruptura y renovación que choca con los intereses empresariales y la historia de la representación que nunca acoge con normalidad obras vanguardistas, resultando difícil una recepción habitual. Todo ello hace que choquen con un inconveniente, que su nivel de posición estética este muy por encima de lo tradicional. Ellos lo entienden como rechazo de empresas, directores y programadores y lo sienten como respuesta de la profesión, aún anclada en formas vulgares y nada renovadoras. Cansados del desprecio firman un manifiesto junto con críticos, con los que coinciden estéticamente e ideológicamente, titulado: *Autores y críticos denuncian* y que dio lugar a respuestas y contestaciones que levantaron una puntual polémica. En el manifiesto se critica la falta de apoyo e inclusión de autores españoles vivos en las programaciones, la utilización de autores extranjeros con renombre como coartada para ignorar el teatro español actual y que son ofrecidos como alternativa única a la crisis teatral; la exclusión de todo lo que no sea estética naturalista y el que la administración aplique los esquemas de producción al uso en un claro rechazo del teatro de vanguardia y renovación; que el fracaso de un determinado montaje de autor español no sea extensible a toda la generación; y que se eliminen los temas tabúes por los que se margina la producción dramática de ciertos autores (Oliva, 2004: 79-81).

Con este punto de partida se inicia una década, la de los ochenta, que va a representar el asentamiento y consolidación de la democracia y paralelamente un extraordinario desarrollo cultural que afectará a todas las artes. En el campo del teatro se producirá una transformación tanto cualitativa como cuantitativa en todos sus aspectos, que van desde la mejora de las infraestructuras, creación de nuevas instituciones teatrales, evolución y desarrollo de las formas escénicas y desarrollo de la escritura teatral. Una década que a ritmo vertiginoso trata de recuperar el tiempo perdido y ponerse al día con el resto de países europeos.

LA GENERACIÓN REALISTA

Introducción

Durante cuarenta años de dictadura se marcó una dirección única, que afecta a la literatura. Para ello se crea la censura cuyo objetivo es no hablar de España. Esto implica en el teatro obras evasivas que no den pie a reflexión. Contra esta actitud se rebela un grupo de autores conocidos como la *generación realista*. Estos dramaturgos, sin abandonar un formalismo tradicional, deciden llevar al escenario los problemas de una España que se niega ver. Buscan la reflexión y la toma de conciencia de los problemas de la sociedad en que viven (Bonnín Valls: 1998: 38). Tras la muerte de Franco, su teatro resultaba un tanto anacrónico. Las circunstancias sociales impidieron que, durante el régimen, cambiaran la escena española, siendo esta dominada por la comedia “vacía”. Durante la Transición tampoco tuvieron fortuna, solo unos pocos pudieron llegar a la cartelera oficial. Su amplísima producción no tiene respuesta inmediata entre el final de escritura y el de la representación. Muchas de sus obras esperaron años para ser estrenadas, entre ellas las que traemos a estudio, escritas antes de la Transición (Oliva, 2002: 177-183).

El término *realista* con que se define la generación procede de Alfonso Sastre, un ideólogo y ensayista del grupo por antonomasia (Sastre, 1960:45). Sus planteamientos teórico profundos, que necesita ver luz en los ensayos, solo son seguidos por el propio Sastre, mientras que el resto únicamente ha necesitado el término para manifestar un deseo de decir la realidad circundante y no tanto para definir una categoría artística. Lo cierto es que cualquier etiqueta que se ponga a este grupo de dramaturgos ha de verse como un método de aproximación de estudio, y en este sentido también lo explica César Oliva al referirse a algunos de ellos como autores sesentistas, debido a que el grueso de su producción lo escriben a lo largo de los años sesenta. Para Oliva, estos son “autores que llegan al teatro movidos por nuevos impulsos, por el aliento de los teatros íntimos y universitarios, en definitiva, por un planteamiento vocacional intelectual” (Oliva, 1980: 81-83). El propio Sastre dirá: “No hay generación realista, sino un grupo con afinidad de inconformismo” (ABC, 6 de mayo de 1967). La denominación de *realista* tardó en

generalizarse. Es en 1962 cuando Monleón, a propósito del estreno de *La camisa* de Lauro Olmo, propone en *Primer Acto* una nómina de autores realistas continuadores de las aportaciones de Buero y Sastre. Cada uno de ellos sigue una evolución distinta, partiendo todos de la ruptura con la escena española de los años 40. Se muestran negativos ante corrientes o influencias extranjeras, aunque alguno asimila parte de sus recursos. No obstante, esa misma negatividad la emplean contra las posteriores incorporaciones de jóvenes autores a nuestra escena. Presentan ideas innovadoras en temas, personajes y decorados utilizados bajo un nuevo tratamiento escénico. Utilización de segundas intenciones, dobles palabras, metáforas... Hacen más dramas que comedias. Oponiéndose a lo establecido, quieren contar verdades, realidades. El realismo no siempre está presente en sus obras. Algunos con el transcurrir del tiempo abdicaron de tal condición volviéndose más convencionales (Oliva, 2002: 178-180)

Estos autores no coinciden en su forma de entender el teatro. Sastre habla de realismo dialéctico y crítico, lo social superior a lo artístico. Para Buero, en cambio, las formas simbólicas son perfectamente legítimas para obtener un realismo de fondo ya que no se pretende un realismo en cuanto a estilo sino como captación del enigma de la realidad. Para Martín Recuerda es trascender la realidad con “una carga de espiritualidad”. Lauro Olmo defiende el realismo frente a la frivolidad volcada contra él. Rodríguez Méndez es un realista puro. Muñiz reniega del realismo por encontrarse mejor dentro del expresionismo. De ahí que a estos autores se les califica de simbolistas (Realismo Simbólico, como a Buero), Realismo Social (Sastre) o Realismo Poético o Ibérico para Martín Recuerda (Bonnín Valls, 1998: 37-43). Todos ellos tuvieron problemas con la censura, sufrieron cortes, modificaciones e incluso prohibiciones absolutas. Muchos aunque estrenaron fue de forma intermitente y con éxito irregular (Excepción Buero, aunque la final de su vida también sufrió los rigores de los empresarios). En los primeros años de la transición democrática se estrenaron muchas de sus obras prohibidas por el franquismo. Con un retraso considerable y acusando una pérdida de frescura. Lo paradójico es que el cambio político que les permite salir a la luz es su peor condicionante. A partir de *La detonación*, a Buero, un sector de la crítica le achaca no saber cambiar la forma de sus textos en un tiempo de libertad; lo mismo sucede con el resto de su generación, que no tuvieron, salvo excepciones, mucha aceptación. Los autores estrenan en la Transición sus obras escritas años antes, pero las referencias al pasado resultan molestas para un público y sobre todo para unos gobernantes que quieren finiquitar el pasado (Oliva, 2004: 44-46). Todos habían sido montados por el teatro independiente

años antes pero esto no significó nada como se vio después. Todos habían sufrido la censura, pero ahora la intolerancia del teatro desprecia la cosecha de estas generaciones. Buero conseguirá sobrevivir pero el resto, salvo excepciones, irán desapareciendo paulatinamente a lo largo de los ochenta cansados de escribir para no estrenar. Algunos autores modificaron su escritura para entrar a formar parte del sistema, como José M^a Bellido que con *Milagro en Londres* (1971) pasó del vanguardismo a la comedia de costumbres. Los cambios políticos no aseguran a este teatro la cartelera y los autores publican sin estreno. Otros directamente dejan de escribir para el teatro (Oliva, 2004: 46-48). La *generación realista*, pasados los años, queda como intención de ruptura de todo lo que era el teatro español de entonces. Hoy no puede admitirse la existencia de dicha generación, pero sí la presencia de una nueva tendencia teatral. Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Rodríguez Buded, Gómez Arcos, Alfredo Mañas, López Aranda y Antonio Gala más que factores críticos o estéticos están igualados por sus problemas con la censura, por los cortes, modificaciones y prohibiciones de sus obras (Oliva, 2002: 179-180)

LOS MENTORES: BUERO Y SASTRE

En 1961 se funda el llamado Grupo de Teatro Realista que intentan modificar la marcha del teatro español y tratan de convocar a los autores españoles en la formación de un grupo renovador de la vida escénica (Sastre, Quinto, 1960: 45). Las tres obras que inician esta ruptura y que dan comienzo al nuevo teatro del realismo social español son *Historia de una escalera* (1949), de Buero Vallejo, *Tres sombreros de copa* (1952), de Miguel Mihura y *Escuadra hacia la muerte* (1953), de Alfonso Sastre. En ellas se dan las notas más características del teatro realista: enfrentamiento con la realidad social, inconformismo y la búsqueda de sacudir e inquietar las conciencias (Bonnín Valls, 1998: 42)

Surge en *Primer Acto* la polémica del «posibilismo», mantenida entre Sastre y Buero, en torno a la pertinencia o no de burlar a la censura. Virtudes Serrano señala que pese a la mayor radicalidad en los planteamientos por parte de Sastre, este no fue ajeno al uso de «trucos» para evitar la censura y nos señala como esto resulta obvio en la obra *En la red*, que situada en Argelia, para su estreno en Moscú, cambia la situación y el título de la misma por el de *Madrid no duerme de noche* (Serrano, 2003: 2789-2820).

Antonio Buero Vallejo² (*Guadalajara, 1916 - Madrid, 2000*).

Dramaturgo innovador, de amplia producción, es el referente máximo del teatro de su época. Sus obras, siempre esperadas con expectación, tratan sobre la esperanza, la irreductibilidad, la metáfora de la tara física, y la utilización del hombre por el hombre. La mayoría de ellas sucederán en ambientes contemporáneos. Buero Vallejo construirá un drama social utilizando los caracteres de la tragedia unidos a los del sainete para obtener una denuncia social a la vez que se preocupa por el hombre. Su teatro se tiñe de una nota trágica y existencial. Para él la obra es literatura y por eso la llena de acotaciones abundantes y minuciosas que detallan todo lo que sucede en escena incluidos gestos. Sus obras admiten un segundo significado, el alegórico. Son síntesis de realismo y simbolismo. Un realismo social a través de la problemática de la obra y el simbolismo metafísico que envuelve la problemática existencial del hombre y del mundo.

Las características de su obra son: inscripción en el género trágico pero con la esperanza latiendo en ellas; el tema de la búsqueda de la verdad y su asunción; el ser como algo dependiente de su realidad que lo condiciona. La libertad es un objetivo y deseo anhelado del ser humano, que rige la actuación del individuo y provoca los hechos. La intervención del amor facilita la libertad y contribuye a superar la realidad adversa. También trata la opresión del poderoso sobre el débil e integra contenidos concretos del presente, que le dan sentido actual y próximo. La tara física o psíquica de los personajes, que dotan de simbolismo y actúan directamente en su multiplicidad de significados. La minusvalía niega u oculta la realidad e impide el enfrentamiento a la verdad voluntariamente o, acogiéndose a esa situación, los personajes adoptan posturas de oposición a la realidad, creando la suya propia. La verdad se impone por superación de la tara o por la imposición de la realidad, aun manteniendo la tara. A veces la dificultad surge como reacción o consecuencia del mal ejercicio de la libertad (*Jueces en la noche*, *La doble historia del doctor Valmy*) o de alguien vinculado al personaje que la padece y que le resulta decisivo (*La llegada de los dioses*, *Cartas boca abajo*). También son simbólicas las piezas musicales o pictóricas que intervienen y que connotan los contenidos. Las fundaciones, como institución, son presentadas como “jaulas de oro” y

² En esta primera parte sobre el autor manejamos como fuentes bibliográficas: IGLESIAS FEIJOO, 1982; DOMÉNECH, 1993; DE PACO, 1994; O'CONNOR, 1996; BONNÍN VALLS, 1998; INIESTA GALVÁN, 2002 y OLIVA, 2002.

en realidad son cárceles o reductos que aíslan de la realidad (*En la ardiente oscuridad*, *La fundación*, *Música cercana*). Buero utiliza a veces un punto subjetivo del personaje o efecto de inmersión, es decir, rompe con la realidad objetiva y colectiva en beneficio de la visión particular de ese personaje. El espectador y lector participa así de la experiencia del protagonista.

A lo largo de su vida tuvo una inclinación artística, la pintura, pero la guerra civil le obliga a interrumpir sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Madrid para servir como enfermero del lado de la República. Acabada la contienda bélica es condenado a muerte por *adhesión a la rebelión*, siéndole conmutada la sentencia por seis años de reclusión. Su padre y su hermano, ambos militares sin implicaciones políticas, son encarcelados por la policía de la República, siendo el primero de ellos fusilado en noviembre de 1936. Esta es una experiencia traumática que se hará reflexión escénica en piezas tales como *El sueño de la razón* o *Misión al pueblo desierto*, en ellas plantea el problema de la responsabilidad moral. El enfrentamiento fratricida del pueblo español reaparecerá obsesivamente en su imaginario teatral. También la pintura, explicando la continua oposición luz-oscuridad como recurrencia simbólica en su teatro -*En la ardiente oscuridad*, *Las Meninas*, *El terror inmóvil*- y como elemento temático de muchas de sus obras -*Madrugada*, *Llegada de los dioses* y *Diálogo secreto*-, así como el protagonismo otorgado a Velázquez (*Las Meninas*) y a Goya (*El sueño de la razón*).

En 1946, sale de la cárcel en libertad condicional y fija su residencia en Madrid. Tres años más tarde, 1949, se escenifica *Historia de una escalera*, obra que obtiene el Premio Lope de Vega. Este estreno marca un momento importante en el teatro español, es un aire fresco al mediocre teatro de postguerra. Difícilmente hallamos un comentario crítico en el que no vayan unidos el autor y esta obra en concreto. Los motivos: la dimensión popular de la misma y porque supone una reescritura estilizada de fórmulas teatrales como el sainete. La labor de Buero no se limita a un éxito casual, como demuestra su trayectoria, sino que es fruto de un posicionamiento moral, de la reflexión sobre la conciencia trágica del hombre cristiano, ya que bien, mal, culpa, expiación y purificación, son, en su tradición judeocristiana, los ejes que hacen girar los conflictos que plantea.

Estrenos en 1949 como *Historia de una escalera* (1947), romperán con la comedia burguesa propia de su tiempo. Utilizando un lenguaje real, sin concesiones a la broma. Retrato de la clase media baja de los cuarenta, gente indefensa hablando de injusticias, reflexión de hondo calado *social y político*, retrato de seres de una escalera de vecindad -representando a toda España- y que se muestran incapaces de escapar. Una escalera

protagonista junto con el paso del tiempo que adquiere significado dramático, al transcurrir desde 1919 (primer acto) hasta 1949 (tercer acto) pasado por 1929 (segundo acto). Veremos a través del tiempo como evolucionan los amores de los personajes, que se unirán de forma equivocada y desgraciada.

Luego llegarían: *Las palabras en la arena* (1948) estrenada en 1949; *En la ardiente oscuridad* (1946), que utiliza la ceguera como metáfora, estrenada en 1950; *La tejedora de sueños* (1950), que revisa el mito de Ulises, en 1952; también en 1952 escribe y estrena *La señal que se espera*, cuyos protagonistas esperan señales que aclaren sus designios. Metáfora del poder creador de la fe y la esperanza.

Casi un cuento de hadas (1952) se estrena en 1953 y plantea el problema de las limitaciones humanas y el poder superador que ejerce sobre ellas el amor. *Madrugada* (escrita y estrenada en 1953) ofrece una investigación en casa de un pintor y sigue formalmente las normas aristotélicas, coincidiendo el tiempo dramático con el de la representación que es reflejado en un reloj de la casa-decorado. Luego vendrían *Irene o el tesoro* (1953) estrenada en 1954; *Hoy es fiesta* (1954) en 1956; *Las cartas boca abajo* escrita y estrenada en 1957.

Un soñador para un pueblo (estrenada y escrita en 1958) es con la que inicia su recurso a la historia como metáfora. Para Buero cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual: “La historia misma de nada nos servirá si no fuese un conocimiento por y para la actualidad, y por eso se reescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente y no ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora” (Buero Vallejo, 1994a). El autor, aun primando la interlocución de personajes históricos relevantes, se decanta por la “intrahistoria” y los pequeños debates del ser individual por encima de las diatribas colectivas. *Un soñador para un pueblo* dramatiza, en versión libre, el motín de Esquilache. El héroe está sometido a la envidia del medio, presentándose como un buen gobernante, moderno e inteligente, contrario a la idea de hombre extranjerizado que obligó al pueblo al capricho de las modas.

Las Meninas estrenada y escrita en 1960, “fantasía velazqueña”, dibuja la hipocresía de la corte de Felipe IV y expresa, por boca de Velázquez, cuál debe ser la actitud del creador ante la injusticia social, que no es otra que la lucha por la verdad.

En *El concierto de san Ovidio* (1962), estrenada ese mismo año, retrata la humillación de un grupo de invidentes a manos de Valindin. El protagonista, David, portavoz del grupo de artistas ciegos, movido por un deseo de libertad, terminará rebelándose contra

él y matándolo. Un año después escribe y estrena *Aventura en lo gris* de fuerte tono simbólico sobre la guerra.

El tragaluz (1966), estrenada en 1967, tiene carácter histórico y apariencia de contemporaneidad. Plantea la Guerra Civil desde un supuesto experimento que dos Investigadores realizan desde el futuro. El espectador aun estando en el presente, se ve condicionado por los acontecimientos acaecidos veinticinco años antes. Acontecimientos que toman vida en una familia, símbolo del país, que vive recluida en un sótano y se ve obligada a percibir una falsa realidad solo intuida a través de un pequeño tragaluz. La oposición de los dos hermanos, Vicente que aprovecha las circunstancias y Mario que es utilizado, ambos entre permisividad materna y enajenación paterna, termina con el derramamiento de sangre para lavar la culpa de quienes pudieron hacer algo más por los demás. Una escenificación sobre la legitimidad de un régimen, el franquista, que hizo tabla rasa con sus muertos. Vivos en la memoria enferma del Padre, empeñado en recortar figuras para liberarlas de su prisión y no tener que toparse otra vez con la muerte.

El sueño de la razón (1969) estrenada en 1970, año abominable como el dramático en que transcurre su acción. La obra se repone en 1991. Texto con valor histórico, de parábola y de protesta. La Quinta de Goya era más que una casa aquel año en que se condenaban a muerte a nueve procesados en el juicio de Burgos y las palabras del pintor denunciaban: *Estas paredes rezuman miedo, en estos muros las tinieblas se beben el color*. Clara correspondencia entre Franco y Fernando VII, el rey "narices" que llama Goya en la obra, que quería convertir las universidades en cosos taurinos y que fracasó a la larga. Paralelismo entre un Goya decidido, a pesar de las amenazas, a pintar en su país, y un Buero convencido de la necesidad de escribir dentro de la sociedad que pretende concienciar. Influencia de Brecht, aunque sus recursos siguen siendo personales: proyección de los "monstruos", el enmudecer a los personajes a los que no oye el sordo aragonés ("efecto de inmersión"), la confrontación espacial del rey y del pintor... Obra a contracorriente de "emociones" alienantes, porque poder y razón siempre han sido antagonistas y "el sueño de la razón" es la utopía siempre deseada por el poder (Diago, 1991a: 52-53).

En la *Llegada de los dioses*, estrenada y escrita 1971, insiste en el tema de la tortura conectada al efecto de ceguera en sentido metafórico y catártico. En esta obra el "efecto de inmersión" llega a límites de exceso pues la ceguera, no permanente, del protagonista, requiere escenas en oscuridad provocando imprevistos y problemas en la recepción de su puesta en escena. *La Fundación* (1973), estrenada en 1974, se sitúa en una idílica fundación que resultará ser una sórdida cárcel. Todo lo vemos a través de la mente del

protagonista. Este ve lo que quiere ver y la escenografía se transformará a medida que se conciente de su realidad y de su existencia, marcada por la culpa.

LA DOBLE HISTORIA DEL DOCTOR VALMY. AUTOR: Antonio Buero Vallejo. DIRECCIÓN: Alberto González Vergel. INTÉRPRETES: Marisa de Leza, Carmen Carbonell, julio Núñez, Andrés Mejuto, Ana Marzoa, María Abelanda, Carmen Guardón, Guillermo Carmona y la incorporación posterior de Carmen Bernardos. ESCENOGRAFÍA: Vicente Vela. Teatro Benavente del 29-1-1976 al 30-1-1977.

*La doble historia del doctor Valmy*³ (1964) se estrena en 1976, aunque ya en 1968 había subido a las tablas en una versión inglesa. Aborda el tema de la tortura. Daniel, policía de la Sección Política, cuenta al doctor Valmy que las torturas y castraciones que ha ordenado afectan a su propio organismo con una precoz impotencia. El problema tiene su origen en un inconsciente sentimiento de culpabilidad. Daniel no es más que un títere en manos de su jefe, Paulus, que lo forjó en su destino, como venganza a su madre, que en el pasado rechazó su amor. La mujer de Daniel al descubrir la verdad se erige ejecutora del mismo. La historia se cuenta desde el punto de vista del doctor como si se tratase de un caso más de su archivo.

El autor inventa un país lejano para relatar los sucesos y es que el tema de la tortura es demasiado para la España de 1975, donde se producen todavía ejecuciones. Tras el doctor Valmy se esconde el propio Buero que busca transmitir que el hombre es libre de sus decisiones, el destino es fruto de nuestros errores y solo nos salva la esperanza. El doctor actúa como la voz de la conciencia, un presentador de verdugos que trata de mostrar la conducta de hombres débiles, dirigidos por otros, los cuales se dejan arrastrar por una serie de actitudes, que lo único que consiguen es consolidar la barbarie.

La llegada de la democracia supone la posibilidad de crear sin el temor a la censura, no obstante de la noche a la mañana es imposible cambiar la forma de hacer y el teatro de Buero Vallejo seguirá estando presidido “por el juego metafórico de la realidad y la ficción entre la España oficial y la auténtica”. (Oliva, 2002: 188). En las obras compuestas en estos años, Buero, mantiene su actitud crítica y su investigación estética. De esta época son obras como:

LA DETONACIÓN. AUTOR: Antonio Buero Vallejo. DIRECCIÓN: José Tamayo. INTÉRPRETES: Juan Diego, Pablo Sanz, Luis Lasala, Francisco Merino, Alfonso Goda, Manuel Pérez Brun, Mario Carrillo, José

³ La obra que utilizamos para nuestro estudio es BUERO VALLEJO, 1992.

Hervás, Guillermo Carmona, Francisco Portes, Fernando Conde y otros. ESCENOGRAFÍA: Vicente Vela. FIGURINES y MÁSCARAS: Víctor María Cortezo. Teatro Bellas Artes del 20-9-1977 al 8-1-1978.

*La detonación*⁴ estrenada y escrita en 1977, incide de nuevo en la responsabilidad moral del intelectual a partir de la dramatización de un delirio de Larra. Este toma su pistola y no encontrando solución a sus inquietudes pretende dispararse. Estos segundos antes de la detonación serán el tiempo dramático, que transcurrirá en la mente del protagonista y que corresponde a sus infernales recuerdos, hablándonos de su dificultad como artista para colaborar con el poder establecido. La pieza de teatro histórico, recrea así la vida y muerte de Mariano José de Larra, al atardecer del 13 de febrero de 1837, cuando Dolores Armijo, con la que había mantenido una corta pero intensa relación, abandona para siempre la casa del escritor romántico. Larra, solo en su despacho, abrió un estuche que contenía una pistola y se disparó. La acción de la obra discurre en el instante inmediatamente anterior a la detonación. Una ráfaga de recuerdos golpea la mente del suicida. Su muerte respondía a una doble decepción amorosa: por una mujer y por un país que no era como él lo había soñado.

Una excesiva acumulación de datos, hace denso un argumento que sostiene que la sociedad que lo rodea es la que impulsa al protagonista al suicidio. Visión de Larra como un héroe con debilidades, antihéroe que busca la verdad denunciando los males de la España de su tiempo (1809-1837), pero cuyo tiempo interno, el de la obra, es muy breve. Son los últimos minutos de su vida, antes de dispararse en la cabeza. Esos minutos se transforman en dos horas de representación, en los que la alucinada mente del suicida recorren su densa existencia.

JUECES EN LA NOCHE. AUTOR: Antonio Buero Vallejo. DIRECCIÓN: Alberto González Vergel. INTÉRPRETES: Francisco Piquer, Marisa de Leza, Victoria Rodríguez, Fernando Cebrián, Andrés Mejuto, Ángel Terrón, José Pagán, Pepe Lara, Enrique Navarro y Teresa Guaida. ESCENOGRAFÍA: Álvaro Valencia. Teatro Lara del 28 de septiembre al 2 de diciembre de 1979.

*Jueces en la noche*⁵, estrenada y escrita en 1979, es una compleja construcción dramática con la que el autor busca trazar un «estado de la cuestión» de España a partir

⁴ El estudio de la obra lo realizamos a partir del texto BUERO VALLEJO, 1993.

⁵ Para nuestro estudio hemos seguido el texto BUERO VALLEJO, 1981b.

de personajes que, tras haber servido al dictador, no saben cómo acometer su nueva vida. Es la primera obra que se estrena sin ser revisada por la censura (*ABC*, 28-09-1979).⁶

Se inicia con una pesadilla de Juan Luis y vamos conociendo la historia. Una noche, veintitún años atrás, un policía se presentó en casa de Julia con el propósito de llevársela a comisaría. En ella tenía detenido a Fermín, su novio, quien la había acusado de cómplice en algunos disturbios. Juan Luis en ese instante se ofrece a acompañarla, presentándose como su salvador. Ella se casará con él, creyendo que Fermín la delató. Con el paso de los años, Julia sufre depresiones por el hastío en su matrimonio. Se reencuentra con Cristina, compañera de facultad, que le quita el velo que su marido le ha puesto en los ojos durante años, contándole como Fermín murió en la cárcel sin delatarla. Su marido y aquel policía idearon un plan, porque él estaba enamorado de Julia y quería apartar a Fermín. Julia termina muerta por sobredosis de barbitúricos. Las alucinaciones de Juan Luis se convertirán en su condena. En ellas aparecen dos músicos a quienes va reconociendo. El violinista es Fermín, y el violonchelista es un joven a favor de cuya ejecución votó. El tercer instrumento, la viola, no es ocupado hasta el final de la obra y está destinado a otra de sus víctimas, Julia.

La Transición caracterizada por la incertidumbre, hace que Buero en su pesimismo desconfíe de los cambios aferrándose a su obsesiva temática de la crisis en la conciencia cristiana, y su debate entre víctimas y verdugos. La obra habla abiertamente del momento político que está viviendo la España de finales de los setenta: la oleada de atentados terroristas que sembraban la inquietud de la población; las diferencias políticas en busca de un acuerdo que evitara otro régimen fascista; la movilización obrera; los oportunistas cambios de partido; el intento de dar cerrojo a un pasado inmediato, pero sintiéndose conservador por miedo a perder una estabilidad económica y adoptando actitudes de moderado progresismo. En definitiva, un testimonio de la inestabilidad política y social de un pueblo dominado durante cuarenta años por un dictador, cuya memoria se alienta en una desmemoriada nación de pactos. Aborda el tema utilizando la insinuación como técnica, porque el mecanismo de autocensura sigue actuando en el autor. Sus características no se renuevan, visión y cosmovisión trágica que le ha parecido siempre el mejor modo de atender a los anhelos e inquietudes del hombre en la sociedad en que vive. Es un autor de postguerra que habla de los mismos fantasmas y con los mismos recursos. El mismo reflexiona sobre sus obsesiones: “uno nunca deja de escribir historia

⁶ El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “*Jueces en la noche*, Buero Vallejo, en el Lara”, *ABC*, Madrid, 28 de septiembre de 1979, pg. 46-47.

de una escalera contando las frustraciones personales y sociales que fueron su primer tema” (*El País*, 2-10-1979).⁷

En la crítica de su estreno Haro Tecglen hace un análisis de los errores dramáticos que comete Buero, en quien ve buenas intenciones pero mal resultado: “La escena la ocupa todo el tiempo el tráfuga (...) La condición humana de estos arquetipos desaparece: se convierten en esquemas de lo que representan. Nadie habla como en la vida (...) la obra se vuelve panfletaria”. Dice que personajes y palabras son tópicos y se ve todo el tiempo la intención de la obra, la voluntad del auto sacramental (“misterio profano”, dice Buero en el programa), pero que no se ve la riqueza necesaria, ni la carne de este esqueleto incómodo.⁸

CAIMÁN. AUTOR: Antonio Buero Vallejo DIRECCIÓN: Manuel Collado. INTÉRPRETES: María del Puy, Fernando Delgado, Lola Cardona, Francisco Hernández, Sara Gil, Carmen Rossi, Gemma Amorós, Carlos Lucini y Víctor Barreiro. ESCENOGRAFÍA: Antonio Cortés. Teatro Reina Victoria del 10-9-1981 al 7-3-1982.

En *Caimán*⁹ (1980), estrenada en 1981, construye una estampa psicoanalítica, mostrando unos personajes que siguen los dictados de sus atormentados subconscientes. Esta dimensión no implica una disminución del asunto social, que aquí está contra los excesos de una administración que genera pobreza, mendicidad, paro y delincuencia. Rosa oirá siempre la voz de su hija muerta, que la llevará al suicidio como único remedio a su aparente locura.

La acción se desarrolla en el interior de una casa de planta baja en la que, a pesar de la miseria, se aprecia un cierto nivel cultural. Delante de la casa se sitúa la calle de un barrio en las afueras de Madrid. Se juega con dos tiempos: el de la acción narrada (1980-81) y el de la narradora (Dama), situado décadas después. Esta nos cuenta la historia del matrimonio que perdió a su hija cuando jugaba en un solar y cayó en un pozo. El cuerpo de la niña nunca se pudo recuperar y su madre, Rosa, vive con la obsesiva esperanza de su regreso, refugiándose en la imaginación. Su marido, Néstor, personaje combativo, en el que aparece la guerra civil española a través de sus recuerdos, acepta la realidad, pero evita hablar de ella, preocupándose por los demás, intentando ayudar en lo que puedan

⁷ Teatro, CRUZ, J., “Buero Vallejo: Yo siempre apuesto por el futuro en mis dramas”, *El País*, Madrid, 2 de octubre de 1979.

⁸ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Buero Vallejo, a los treinta años de *Historia de una escalera*”, *El País*, Madrid, 2 de octubre de 1979.

⁹ El texto para nuestro estudio de la obra es BUERO VALLEJO, 1981a.

necesitar. El matrimonio es frecuentado por Dionisio, confidente de su desgracia, y Rufina. Dionisio, melómano solitario y mutilado de guerra, crea un mundo imaginario donde sueña encontrar una mujer que lo ame. Este deseo lo vuelca sobre Rosa, a quien alienta en su obsesión para poder conseguirla. Rufina decide mendigar porque su marido está en paro y no quiere un trabajo donde tenga que separarse de su bebé, al que lleva consigo. Esta actitud, que desagrade a Néstor, Rosa la aprueba pues su solidaridad con el marginado le permite llevar a cabo una catarsis de su dolor. Este enfrentamiento de posturas ante las dificultades es constante.

Un melodrama costumbrista en dos partes, donde idealismo y angustia existencial se dan la mano. Lleno de sentimentalismo, con escenas como la amargura de la madre por la desaparición de la hija, la vocecita de la niña que se deja oír en las alucinaciones de la madre o la descripción del hallazgo del cadáver de otra niña. Todo deja vislumbrar una problemática social: especulación, corrupción, desesperanza, militarismo como símbolo del progreso, la vorágine del proletariado destructor de sí mismo, cuestionamiento del papel de los sindicatos, la edad como impedimento en el desarrollo laboral y el desencanto. El agrupamiento en torno a asociaciones de vecinos, colectivos de mujeres y casas de cultura, propio de la España donde surge la democracia, no evita la ignorancia de un pueblo domesticado por la costumbre. Charito es agredida sexualmente, confesando no ser virgen cuando ocurrió y Rufina se ofenderá más por esto que por la propia violación y culpará de ello al taller de teatro que dirige Rosa. Charito se casará con Néstor tras la muerte de Rosa. Esta se arrojará al mismo pozo en el que cayó su hija. Finalmente descubrimos que Charito es la narradora que cuenta su biografía. Único personaje que evoluciona psicológicamente siguiendo la actitud de lucha de Néstor.

El autor viene a decir que hay dos modos diferentes de llegar a las cosas o de mantener la esperanza, a través de la lucha y por la fe en el amor. Así la esperanza se convierte en la única salida del individuo. Sobre la sexualidad priman arcaicos valores. El novio de Charito, que se cree un progresista, tiene los mismos prejuicios que sus padres y los padres de sus padres, pues deja a Charito porque ha sido violada, y para él representa un estigma del que hay que desembarazarse. Buero emplea la fábula y la metáfora a través del grupo de teatro que dirige Rosa. Esta les escribe una obra que toma como fuente una fábula maya, según la cual dicha cultura adoraba al caimán como a un dios. Un día, el caimán devoró al rey maya, y el hijo, desobedeciendo las leyes sagradas, le abrió la boca al animal y extrajo a su padre. Rosa verá una similitud entre la fábula y su desgracia y pretenderá extraer a su hija del pozo en el que cayó. Por eso se arroja a él, esperando encontrar a su

niña en el jardín que ha imaginado. Buero Vallejo toma la fábula y la transforma en una metáfora, la del mundo que nos devora y entre cuyas fauces caemos, para ello va entremezclando fantasía y realidad.

Para Haro Tecglen la obra resulta oportuna pero excesivamente melodramática. Y le resulta más interesante por las circunstancias políticas, como denuncia de crisis de la sociedad, que como aportación teatral. En su opinión se pasa el autor, se pasa el director, se pasan los intérpretes. El crítico refleja cómo el acto social del estreno era, en sí, un espectáculo. “Había expectación. Hubo gritos de silencio y de acusación a los retardados; hasta alguno, en las últimas filas, proclamó su condición de antiguo combatiente de la República para afirmar su derecho de reclamar orden y respeto”.¹⁰ Contrariamente López Sancho alaba la labor de Buero: “*Caimán* es un sainete melodramático de crítica dentro de una forma depurada de realismo social”. Encuentra un lirismo nuevo, delicado y hondo en los parlamentos de la Dama y populismo en el lenguaje de los personajes libre de pintoresquismo y de literatura.¹¹

En España, se habla de crisis en todos los aspectos, entre ellos el teatro. Buero afirma que la crisis del teatro tiene muchas causas: estructuras anquilosadas, dificultades económicas crecientes, bajo nivel general de formación y educación, desvío del público en situaciones sociales inseguras... “Entre tanto le iremos poniendo parches lo mejor que podamos y sepamos” (*ABC*, 10-09-1981).¹²

En su último teatro aparecen personajes femeninos independientes y resueltos, capaces de luchar contra el sometimiento.

DIALOGO SECRETO. AUTOR: Antonio Buero Vallejo. DIRECCIÓN: Gustavo Pérez Puig. INTÉRPRETES: Manuel Tejada, Carlos Lemos, Lola Cardona, Natalia Dicenta, Ismael Merlo. ESPACIO ESCÉNICO: Tony Cortés. COLABORACIÓN MUSICAL: Gregorio García Segura. VESTUARIO: Cacharel, Corte Inglés. Teatro Infanta Isabel del 24-8-1984 al 3-2-1985 y continuará en el Teatro Maravillas del 14 de febrero al 5 de mayo de 1985.

*Diálogo secreto*¹³ (1983) estrenada en 1984, constituye un complejo drama sobre la integridad del artista y a la concepción estética, a partir de un crítico de arte que, víctima

¹⁰ Crítica de HARO TECGLEN, E., “*Caimán*. Paso al melodrama”, *El País*, Madrid, 12 de septiembre de 1981

¹¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Caimán* una gran vuelta de Buero Vallejo al sainete melodramático y social”, *ABC*, Madrid, 12 de septiembre de 1981.

¹² El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “*Caimán*, de Buero Vallejo, en el Reina Victoria”, *ABC*, Madrid, 10 de septiembre de 1981.

¹³ El texto de referencia utilizado en nuestro estudio es BUERO VALLEJO, 1985a.

del daltonismo, no percibe los colores de las obras que enjuicia. Fabio no ve los colores de las obras que reseña y este hecho saldrá a la luz dañando la vida familiar. Una copia de *Las hilanderas*, que preside el salón, nos aclara mediante un “efecto de inmersión” el caso: lo veremos en blanco y negro si lo mira Fabio o en colores con el resto de personajes. La lucha entre su mentira y la verdad que le impele le lleva a establecer *diálogos secretos* con su padre, Gaspar, y a encontrar cobijo entre los brazos de Teresa, su esposa. El tema de *Las hilanderas*, la fábula de Minerva y Aracne, reflejan el argumento pues el protagonista Fabio va desde su imagen, identificada con la Palas vengativa, hacia la desdichada Aracne, castigada por su propia insolencia. Juego culto, intelectual, propio de un teatro de pensamiento y de lenguaje (Pérez Coterillo, 1984: 11-15).

Aurora, la hija del protagonista, decidirá romper con lo corrupto y alejarse con intención de hallar una realidad distinta a la que rechaza y vivir de acuerdo con ella. En este personaje recae la esperanza de superación. La discapacidad de Fabio desencadena los acontecimientos. La ocultación de su minusvalía cede paso a su descubrimiento, lo que le enfrenta a su hipocresía y al sin sentido de su vida. Quizá, sin aludir a nadie, Buero arremete aquí contra la crítica cuya actitud hacia gran parte del teatro “actual” español y hacia él mismo es, un tanto, agresivo y de una oposición sistemática no demasiado justificada.

Conocemos a Fabio a través de las conversaciones imaginarias con su padre, sus recuerdos y, sobre todo, por el efecto inmersión: la decoloración del cuadro *Las hilanderas*, indicio de su afección y que representa un mito interrelacionado en su simbolismo con la acción dramática. Todo nos proporciona información de lo que bulle en su interior, de sus terrores y limitaciones. Fabio ha organizado su vida sobre una mentira voluntaria y su mente atormentada busca salida en esos diálogos secretos en los que se imagina hablando con su padre y poniendo las cosas en claro; por eso cuando la verdad prevalece, su existencia carece de sentido real para continuar y es cuando se encierra en su despacho (en el que falleció su madre) con intención de suicidarse, lo que proporciona a su mujer la ocasión de sinceridad definitiva (D. C., 1984: 16-17).

Obra polémica por ser el protagonista un crítico daltónico. Luis María Ansón hace una lectura política de la obra y escribe que *Diálogo secreto* es un grito del espíritu, una callada tempestad, desesperanzado mensaje de la condición humana: “Obra sobrecogedora, que medita radiográficamente en la vida y la muerte, la denuncia de una sociedad despreciable”. Dirá que es una obra perfecta, de madurez, que es el fondo de la España del momento y que el autor la arroja desde su soledad para vergüenza de todos al

mostrar la falta de ideales. La justicia es una farsa, la libertad un engaño y la política está envuelta en andrajos. Señala como en la obra los ideales de la oposición se pudren al instalarse en el poder. Todo a través de Gaspar, personaje tierno y destrozado, que ha permanecido veinticuatro años en las cárceles de la dictadura y que ahora acepta las migajas de la burguesía demócrata que está en el poder. Ha perdido la fe en casi todo y piensa que el paro, "el miedo a quedarse sin trabajo", ha congelado la acción revolucionaria tras la victoria socialista. Dice que conservaría la fe en el futuro si no dudase que fuese haber futuro y juzga la nueva sociedad, la del socialismo y el cambio, con una acidez desgarradora. Ve la misma sociedad, la misma corrupción, las mismas inmoralidades. Nada ha cambiado. Por eso Gaspar tranquiliza a Fabio y le dice que no se preocupe si se descubre su daltonismo. No le pasará nada. Entre todos le cubrirán: "*Es -dice - la solidaridad en el basurero. Al sinvergüenza le amparan los sinvergüenzas*". No hay manos limpias en las políticas, nada va a cambiar, las hilanderas de la vida y de la muerte continuarán tejiendo, impasibles, los mismos y viejos tapices de la Historia.¹⁴

Haro Tecglen se centra en el problema que Buero plantea entre crítica y creación, y tacha el caso de inverosímil: un crítico daltónico, que ocultando su defecto, llega a la fama. Considera los caracteres y las situaciones inverosímiles para hacerse creíbles con el mero razonamiento. Si el verdadero drama se desprende de la acción, caracteres y situaciones, cuando esto falla, se acude al personaje que representa la conciencia, siendo imprescindible en este caso por la inverosimilitud del planteamiento. La obra, dirá, que pierde la ocasión de ser un diálogo sobre crítica y creación y también de ser crítica de la época, porque no basta la acumulación de discursos didácticos, morales, éticos y hasta científicos, teñidos de una interpretación maniquea y de pintoresquismo psicológico. "El actor, crítico daltónico, no puede interpretar de forma interiorizada su personaje, porque todo es anécdota en su texto, es un personaje irreal. El personaje conciencia es útil solamente para que el monólogo se convierta en diálogo". Para el crítico, Buero, deja pasar buenos temas, pero sus fantasmas personales, su desconfianza por las sutilezas y su necesidad de convencer los ha dejado ir intactos.¹⁵

José Monleón ve un ataque a la ignorancia y la soberbia de los críticos de arte, incluidos los de teatro. En cambio López Sancho cree que no puede constituirse en una acusación de que los críticos son unos impostores. Piensa que Buero no aspira a refutar

¹⁴ Crítica de ANSÓN, L. M., "El basurero", *ABC*, Madrid, 20 de octubre de 1984.

¹⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., "La ceguera del autor", *El País*, Madrid, 26 de agosto de 1984.

el valor de la crítica, ni a negar la imposibilidad de interpretar y enjuiciar la obra de arte, puesto que eso significaría negar el valor comunicativo de la obra artística.¹⁶

LÁZARO EN EL LABERINTO. AUTOR: Antonio Buero Vallejo. DIRECCIÓN: Gustavo Pérez Puig. INTÉRPRETES: Javier Escrivá, Beatriz Carvajal, Cándida Losada, Amparo Larrañaga, Antonio Carrasco, Miguel Ortiz, Francisco Maldonado y José Luis. ESCENOGRAFÍA: Manuel Mampaso. Teatro Maravillas del 18-12-1986 al 28-6-1987.

*Lázaro en el laberinto*¹⁷ (1986) vuelve a desarrollar el tema de la verdad. Esta como juez que pauta la esquizofrenia mental de Lázaro, un ser imposibilitado para aceptar su cobardía en el pasado y que espera una llamada que informe de los hechos que no quiere reconocer. Una amnesia impide a Lázaro recordar su conducta cuando, años atrás, en una manifestación, su compañera Laura fue apaleada por unos "fachas"; luego sabremos que murió a consecuencia de los golpes. No sabe si la ayudó o si el miedo lo paralizó, abandonándola a su suerte. La duda le atormenta. Un personaje sin salvación que arrastrará también, en su hipotética cobardía, a cuantos le rodean. Su remordimiento se manifiesta en alucinaciones donde escucha sonar el teléfono esperando una llamada de Laura o en pesadillas en las que se le aparecen las dos posibles versiones de los hechos que le obsesionan. El hipotético delito, que el desenlace hace pensar que fue real, será juzgado implacablemente por el autor. Lázaro ya no podrá revivir y de nada le servirá su conducta expiatoria, acogiendo a su hermana viuda y a sus dos sobrinos, o poniendo una librería progresista. Su drama alcanzará a los que le rodean, en un final de fracaso colectivo, con excepción del amigo de la familia que, jugando al oportunismo político, abandona sus convicciones para afiliarse a cierta asociación y ganar prestigio junto a un notario.

La aparente felicidad y sosiego en el que viven los personajes es resultado de la humanidad que el protagonista irradia, pero cuando el fantasma de su pasado aparece todos se ven arrastrados hacia el fracaso, sea profesional, afectivo o de identidad. La parábola tiene una lectura justiciera, implacable y cruel, en una época en la que domina el afán por olvidar o enterrar el pasado individual. Un mensaje que habla de la honestidad y coherencia ética del autor. La obra responde a una serie de constantes arraigadas en su producción. La responsabilidad moral del personaje, con una pregunta incontestada sobre

¹⁶ Críticas de J. Monleón y López Sancho tomadas de ÁLVARO, 1985: 37-42.

¹⁷ El texto sobre el que trabajamos para nuestro estudio es BUERO VALLEJO, 1987.

lo que se hizo o debió hacerse, la valentía o el temor, sobre esa mezcla de héroes y villanos que hay en cada uno de nosotros y la necesidad, dolorosa a veces, de que prevalezca la acción generosa y solidaria. Naturalismo, salpicado de elementos oníricos, que utiliza tres espacios simultáneos en los que transcurre la acción (Población, 1987: 36-37).

Para Moleón, “Buero formula diversas ideas sobre la vida política y las carencias de una sociedad que ha aceptado el enriquecimiento y la competitividad como un sistema cotidiano”. El espacio escénico es la memoria del protagonista; las dudas sobre su comportamiento el “leitmotiv”, en función del cual se desencadenan los distintos comportamientos. “Una parábola sobre el miedo al miedo, sobre la imposibilidad de enfrentarse a sí mismo y la condición del hombre como prisionero de un laberinto de soledad, el de la conciencia, las dudas y la falta de coraje para escapar”.¹⁸ Sin embargo, Santiago Aizarna opina que las preocupaciones y las inquietudes de Lázaro se quedan un poco en él, no trascienden, no nos alcanzan y no nos conmueven. Si, en cambio, llega a instalar el clima o ámbito de lo que el miedo influye en el comportamiento.¹⁹

Carlos Bacigalupe cree que refleja del todo a Buero: los perfiles de su “personaje”, la construcción sugerente y velada, los estupendos diálogos, el planteamiento reflexivo, el teatro de la palabra donde no hay un solo personaje cuyo verbo sea vano. Juzga interesante la obra por el suceso particular, en el que se involucran personas próximas al afectado, y por lo que pretende sugerir. Termina reflejando que “esta crónica de una cobardía es, en definitiva, un canto a la comprensión humana por la vía del reconocimiento de las humanas debilidades, una de las cuales es la misma cobardía”.²⁰ El propio Buero, en declaraciones a Mendiluce, definirá su personaje: “Mi Lázaro, simbólicamente, es un muerto en vida que toma conciencia de un problema. Se puede definir como un ser atormentado” (*Diario 16*, 19-12-1986).²¹

MÚSICA CERCANA. AUTOR: Antonio Buero Vallejo. DIRECCIÓN: Gustavo Pérez Puig. INTÉRPRETES: julio Núñez, Lydia Bosch, Encarna Paso, Miguel Ayones, Fernando Huesca y Estela Alcaraz. ESCENOGRAFÍA: Francisco Nieva. Estreno: 18 de agosto de 1989, en el Teatro Arriaga de Bilbao. En Madrid: Teatro Maravillas del 22-9-1989 al 8-4-1990.

¹⁸ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Lázaro en el laberinto”, *Diario 16*, Madrid, 20 de diciembre de 1986, pg. 28.

¹⁹ Crítica de AIZAMA, S., “Análisis de una cobardía”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 5 de agosto de 1987.

²⁰ Crítica de BACIGALUPE, C., “Lázaro en el laberinto”, *El Correo Español*, Bilbao, 17 de agosto de 1987.

²¹ Entrevista de MENDILUCE, E., “Pérez Puig: Lázaro es la obra menos críptica y más tierna de Buero Vallejo”, *Diario 16*, Madrid, 19 de diciembre de 1986.

*Música cercana*²² (1989) desarrolla, desde una doble perspectiva, íntima y colectiva, alguno de los problemas de la sociedad española “actual”. Subtitulada “Fábula”, es la historia de un financiero, mezclado en turbios y rentables negocios -armas, drogas-, que busca escapar de su situación creando los ambientes entrañables de su vida anterior: un viejo amor, la recuperación del cariño de su hija Sandra, la reconstrucción de la familia y de su paz interior y externa. Pero el amor antiguo no podrá resucitar y su hija ahora vive otra vida ligada a las revoluciones Centroamericanas por su noviazgo con un agente, en España, de uno de esos países revolucionarios. El padre intentará, secundado por su otro hijo, alejarla de su amante René y lo tienta económicamente tratando de incorporarlo a la sociedad capitalista para que abandone sus ideales políticos. Sandra y René ponen en conflicto conceptos opuestos que enfrentados anegan su amor. Por un lado, la corrupción de la sociedad moderna, de multinacionales con ramificaciones en los bajos fondos del crimen, cuyo representante es Javier, el hermano banquero, consejero y en parte inductor de Alfredo, -el padre creador, que ha llegado a la edad del cansancio y sueña recuperar la perdida juventud-. Por el otro, la inocencia de Sandra y la integridad moral de René, el “sudaca”, como le llama Javier, entregado a la lucha por la revolución y liberación de su país. En el fondo, Alfredo, en esta hora en que su vida desemboca en tragedia, es el indirecto culpable de la muerte de su hija. Es también un chisgarabís envejecido, que se ha acostado con la criada y que siente un amor artificial, de juventud reinventada, por la vecina de la ventana mágica, Isolina. Más sutil que su hijo Javier, sus medios para corromper a René tienen matiz de comprensión y tolerancia. Dilema para René que se debate entre aceptar el dinero y entregarlo a su Gobierno o dejar que su amor se cumpla. Encontrará que la verdadera moral revolucionaria está en llevarse el dinero para la causa y dejar a la chica. Pero la muerte de la chica a manos de un atracador (inseguridad ciudadana) la hace partir a su revolución con las manos vacías. El viejo y moderado banquero se encara con su soledad; y la alta ventana borrosa donde la solterona representa su última salvación se le cierra bruscamente, ¡Está condenado! Y así cae el telón.

Bajo la anécdota, vemos al Buero del conflicto ético, de la pesada carga del error moral, del “pecado” no asumido. Una vez más, su protagonista “no puede con la carga” de una culpa oculta. En la justicia natural de la tragedia, tiene que recibir su castigo. Como es habitual ordena la acción en varios planos temporales. Hay sucesivos ayer que se irán

²² La obra que tomamos para nuestro estudio es BUERO VALLEJO, 1990.

descubriendo y desvelarán la verdad de los caracteres, con sus constantes elementos paraverbales: la música selecta que referencia otros momentos y otros sentimientos; la ventana imposible que se abre como una llamada del pasado, tras la que la música incita a una imposible recuperación de la pureza; la superposición de los espacios, sala familiar, despacho del hijo, pisito de los enamorados, solapándose. Conflicto entre lo individual y lo colectivo, entre el amor y el compromiso, la culpa y el arrepentimiento y otros temas como el mundo del dinero, el despilfarro, la droga o la política (Barea, 1989: 4-10).

Para la crítica se ve el Buero empeñado en escribir teatro vivo, actual e ideológicamente comprometido, sobre la base del realismo, creando personajes cotidianos con eficacia y rigor, emocionando y haciendo pensar al mismo tiempo. Coinciden en que la acogida de la obra fue cálida pero fría, acogedora pero no entusiasta. Una obra: digna, correcta, interesante, pero sin llegar, más que fugazmente, a conmover al espectador.²³

Santiago Trancón señala los elementos simbólicos como clave de la obra: los discursos “concienciadores” que el joven latinoamericano dirige a la niña rica enamorada; el televisor en el que se pasa un video, que no vemos, que representa el tiempo y la vida fatalmente idos; la ventana en la que aparece una niña que encarna el amor y la felicidad que el protagonista no ha sabido encontrar en su vida; la voz en “off”, que en dos ocasiones entra en escena, con la que se pretende dar profundidad a la atmósfera dramática y que no se integran bien. Pero concluye que es “una historia interesante pero mal resuelta, pese a la buena interpretación de todos sus actores, a los que, sin embargo, falta naturalidad”.²⁴

Alberto de la Hera considera la pieza una tragedia porque todos los personajes fracasan, y el fracaso les conducirá a la muerte, la renuncia o al egoísmo. Buero trastoca la lógica situación, siendo “el malo” quien se redime y pruebe la sinceridad de sus intenciones, y el idealista quien acabe dando pruebas de insinceridad y dureza. Cree que si se pretendía este resultado debió dar claves que lo hicieran menos ilógico y si no lo pretendía, la comedia se ha independizado de su autor. Las manos se le van en algunas reacciones de sus personajes, como el extraño comportamiento del novio cuando encuentra a la chica después de tres meses sin verla y responde con excesivo tecnicismo a sus besos, o cuando el financiero se muestra deseoso de casarse con una mujer a la que

²³ Hemos reflejado las coincidencias de opinión de dos de nuestros más destacados críticos: LÓPEZ SANCHO, L. (*ABC*, 23-09- 1989) y HARO TECGLÉN, E. (*El País*, 25-09-1989).

²⁴ Crítica de TRANCÓN, S., “Música distante”, *Diario 16*, Madrid, 24 de septiembre de 1989.

no conoce sino de lejos, de muchos años atrás y a través de una ventana, y de la que ni siquiera sabe si es coja, muda o contrahecha.²⁵

Centeno señala carencias en el reparto de actores y habla de recital de voces rotas, de cuerpos inexpresivos, de falsedades interpretativas suplidas por respingos corporales, coletillas orales y muecas externas incapaces de comunicar. Lo tacha de espectáculo mediocre donde Buero elude la denuncia primaria por reflexiones perifrásticas y abstracciones que intentan trascender la actualidad. Formalmente convencional, huye de toda semiótica que no sea la textual. Considera la obra dentro del marco de su última producción que genera cierta decepción: Diálogos conceptuales, construcción limpiamente lineal, lenguaje cuidadosamente académico, estructura dramática prudente y final con el antihéroe solo en escena tras el esperado desenlace trágico de un homicidio ocurrido en la trastienda del escenario. Termina considerando que el teatro de Buero en estos últimos años no encontró equipos consistentes para sus puestas en escena, pero por otro lado, la fama del autor es que limita poderosamente la creatividad de los directores haciéndolos someterse estrictamente a sus acotaciones, cosa que el autor niega, aunque declara: "*se está derivando al criterio de que el director es el autor absoluto del espectáculo teatral, y eso no es así*".²⁶

LAS TRAMPAS DEL AZAR. AUTOR: Antonio Buero Vallejo. DIRECCIÓN: Joaquín Vida. INTÉRPRETES: Encarna Paso, Carlos Ballesteros, Teófilo Calle, José Carde, Silvia Espigado y Juan Carlos Rubio. ESCENOGRAFÍA: José Hernández. Estreno: Teatro Juan Bravo de Segovia, 23-9-1994. En Madrid: Centro Cultural de la Villa del 12 de enero al 9 de abril de 1995.

*Las trampas del azar*²⁷, titulada: "Dos tiempos de una crónica" (1994) utiliza dos tiempos para dibujar la corrupción moral que se cierne sobre nosotros, ávidos de comodidad y complacencia sea cual sea el régimen político en que nos desarrollemos. Para Buero, en declaraciones a *D-16*, *Las trampas del azar* está cercana a sus últimas obras, que estilísticamente califica de "realismo simbólico".

Con un tema encerrado en el título, basado en las coincidencias de la vida, que no parecen darse con facilidad y que sin embargo suceden. Y de hecho parecen

²⁵ Crítica de DE LA HERA, A., "Un drama independiente de su autor", "*Ya*", Madrid, 24 de septiembre de 1989.

²⁶ Crítica de CENTENO, E., "Música lejana", *5 Días*, Madrid, 26 de septiembre de 1989.

²⁷ El texto que utilizamos para el estudio de la obra y las réplicas que aparecen en el mismo pertenecen a la edición: BUERO VALLEJO, 1995.

*tener una cohesión estructural cuyas causas no conocemos bien pero que existen y que algunas veces determinan lo que solemos llamar el destino. Aunque no parezca muy racional es un reto a la razón porque ignoramos muchas cosas de la estructura del universo, de la sociedad y de nosotros mismos. En mi obra me apoyo en una serie de coincidencias para construir un argumento que determina destinos individuales (Diario 16, 7-06-1993).*²⁸

En su estreno en Segovia, apenas comenzar la representación, se preguntó desde el escenario si había un médico en la sala. Se inició de nuevo y otra vez hubo que detenerse para proseguir una hora después. La razón, una lipotimia del actor Teófilo Calle, que una vez superada permitió el feliz estreno del último de Buero, tras cinco años de silencio (*Diario 16*, 25-09-1994).

La obra se mueve en tres planos: el drama personal de los protagonistas, las circunstancias políticas y sociales de la sociedad española y un tercer plano onírico. El aspecto político denuncia una oscura generación franquista cuyos estigmas se prolongan hasta la democracia. Para ello utiliza la herencia de una industria vinculada a la producción de armas y una anécdota personal más confusa de un joven enfermizo que por capricho destroza una farola cuyos cristales desgarran la espalda de una joven que se convertirá en su esposa. Esas cicatrices afean a la mujer y condicionan su vida. El aspecto onírico se centra en un músico que escucha la confesión del muchacho y que más tarde lo encontrará ya convertido en empresario. Esto da pie a una fusión de realidad y fantasía, creando una atmósfera irreal que culmina con la muerte del empresario condenado por el capricho juvenil que convulsionó su vida y la de su mujer.

Dos tiempos separados por treinta años que muestran que sucesos anteriores son origen de los actuales y la transformación del protagonista. De joven rebelde a adinerado empresario sin escrúpulos, que se corrompe y contamina a través de su fábrica de armas. Su hijo, que interpreta el mismo actor que hacía su personaje en la primera parte, es el trasunto de aquel joven. Es el pasado que vuelve o la imposibilidad de mantener la ética personal. Además, el protagonista arrastra un secreto nunca confesado: él fue el autor de unas graves lesiones que su amiga de la infancia sufrió y con la cual se casó. Este hecho pudiera pasar por una desventurada casualidad sino fuese el fundamento de una actuación torcida que adquiere en el segundo acto su autonático alcance social. El tiempo primero

²⁸ Reportaje sobre Buero Vallejo en *Diario 16*, Madrid, 7 de junio de 1993.

es en el que los vencedores de la Guerra Civil se aprovechan adaptándose a las circunstancias sin importar las ideas. La acción pasa de la etapa de Franco a la democracia. La corrupción durante la primera la representa un político condecorado que habla de "Su Excelencia", de un régimen que va a durar cien años, porque "todo está atado y bien atado", que termina por doblegar a Lizardo, personaje que representará después la nueva corrupción. Gabriel, en un principio, es un joven que denuncia y rechaza este mundo podrido pero que pasados los años se acomoda al sistema y se beneficia olvidando sus ideales que ahora han pasado a su hijo Gabe y su novia. "Las trampas del azar" harán que su hijo vuelva a representar la pureza que él no supo mantener (*"Yo era un iluso. Para lo que realmente servía era para dirigir empresas"*), asegura cínico, mientras aplasta a su hijo, aún idealista, con un rotundo "ya crecerás"). El tiempo ha pasado pero las lacras sociales permanecen.

Sobre el paso del tiempo, Buero construye dos ejes fundamentales: el secreto que provocó la deformación de la protagonista -tara frecuente en sus personajes- y el escepticismo, que ataca al sistema político actual que también, con otros procedimientos, mantiene la mentira, el vacío ideológico, la cultura de la estafa consentida. Las trampas en esta obra son producto de la mentira, la corrupción y la ambición (Serrano, 1995).

Para Medina Vicario el texto de Buero es maltratado y su complejidad argumental se une a una propuesta escénica que tiende al caos: los diferentes planos los encuentra carentes de imaginación escenográfica y agotan visualmente; la iluminación carece de capacidad dramática; y considera que los actores tienen dificultades con sus personajes excesivamente perfilados, carentes de libertad, con tonos y ritmos falsamente trascendentes. "Un discurso que transcurre en contra de su propia esencia retardando el final" (Medina Vicario, 1994: 17).

La otra cara de la moneda crítica la representa Enrique Centeno que ve en la obra una de las mayores piezas de nuestro autor, tanto por su construcción como por su compromiso apasionado. Ve una impecable dirección y una excelente interpretación de conjunto. Como imperfecciones señala los diálogos de los personajes jóvenes que pecarían, en su ortodoxia, de anacrónicos; el panel divisorio del espacio escénico que lo encuentra feo y molesto; una mejor realización del mobiliario, que tiene un aspecto inadecuadamente empobrecido; y finalmente alguna sesión de ortofonía para la actriz Silvia Espigado.²⁹

²⁹ Crítica de CENTENO, E., "Buero Vallejo entusiasmó con *Las trampas del azar*", *Diario 16*, Madrid, 25 de septiembre de 1994.

MISIÓN AL PUEBLO DESIERTO. AUTOR: Buero Vallejo. DIRECCIÓN: Gustavo Pérez Puig y Mara Recateo. INTÉRPRETES: Manuel Galiana, Juan Carlos Naya, Paula Sebastián, Arturo López, Ana María Vidal, Manuel Gallardo, Joaquín Molina, Pepe Sanz, David Zarzo, Sergio Fernández, Fito López. ESCENOGRAFÍA: Francisco Sanz. Estreno Teatro Español del 8-10-1999 al 9-1-2000.

*Misión al pueblo desierto*³⁰, estrenada en 1999, supone la postrera reflexión escénica sobre un pasado -de nuevo, la Guerra Civil- que configura, de forma inevitable, el presente. Presenta el tema de lo lícito de la guerra y la violencia a través del enfrentamiento trágico entre dos concepciones de revolución, personificadas en sus dos protagonistas. Placido es un pintor afanado en evitar que el “Bando Nacional” destruya o incaute una obra de El Greco a través de la Junta de Salvamento del Tesoro Artístico. Dentro de las filas republicanas, Placido, sereno e idealista, colisionará con Damián, un miliciano violento. El artista, que repudia la violencia y busca reformar la revolución se enfrenta al duro soldado, Damián, que justifica la sangre, porque los ilegales, los asaltantes, los enemigos, son los otros, los que se alzaron y cuyos crímenes son aún peores. Este enfrentamiento terminará trágicamente.

Damián siempre con las pistolas en la mano y el fusil colgado, desconfía de todo, pone su misión de guerra, el rescate de un cuadro de El Greco en un pueblo de tierra de nadie, por encima de todos los respetos humanos, e incluso con desdén por el contenido de esa misión. Placido querría salvar el cuadro a toda costa aunque cayese en manos del enemigo, por su valor intrínseco; el otro prefiere ponerlo en riesgo de destrucción para que no sea capturado. La chica prefiere al moderado de quien se enamorará y a quien elige. La obra termina cuando Damián mata a Placido desarmado y por la espalda.

Haro Tecleen califica la obra de “diálogo entre ideologías que reclama la memoria histórica; afirmando que la violencia es injustificable y recordando el poder salvador del arte”.³¹

Todas estas obras hacen de Antonio Buero Vallejo un autor sólido, de ejemplar trayectoria dramática y compromiso ético, social y político llevado hasta sus últimas consecuencias; además, paradigma de indagación en la carpintería del hecho teatral y en nuevas estrategias de expresión, como los denominados -según Ricardo Domenech- «efectos de inmersión», recursos escénicos que persiguen la “interiorización del

³⁰ Nuestro estudio de la obra está realizado sobre el texto: BUERO VALLEJO, 1999.

³¹ Crítica de HARO TECGLÉN, E. “Gloria nacional”, *El País*, Madrid, 12 de octubre de 1999.

espectador en la atmósfera del drama”, una especie de comunión simbólica entre los deseos expresivos del autor y el modo de percibirlos del auditorio. Así el apagón del acto tercero de *En la ardiente oscuridad*, sirve para que el espectador, privado de su facultad de ver, entienda la sensación experimentada por los personajes; lo mismo ocurre con la sordera de Goya en *El sueño de la razón*, la alucinación de Víctor en *El terror inmóvil*, las visiones de la protagonista en *Irene, o el tesoro*, o las alucinaciones visuales y auditivas de Rosa en *Caimán*. Si unimos la exploración de recursos como el espacio múltiple (*El tragaluz*) o el carácter reflexivo de su teatro respecto al hecho artístico en su sentido más amplio, percibimos la importancia cualitativa de una poética dramática con plena vigencia (Domenech. 1993).

El teatro de Buero goza de una recepción escénica muy apreciable. Todos sus textos han llegado al escenario, con excepción de *El terror inmóvil* (1948), *Mito* (1967) libreto en verso para una ópera cuya partitura no se compuso y que plantea una confrontación entre apariencia y realidad; ambas publicadas en Madrid, Alfíl, Escelicer 1954 y 1968 respectivamente, y *Años difíciles* publicada en Barcelona, Bruguera, 1977. Parte de la crítica cree que en los últimos años sus producciones fueron perdiendo fuerza porque no evolucionaron.

Alfonso Sastre³² (Madrid, 1925).

Alfonso Sastre escribe tragedias complejas, con alta violencia psíquica y fuerte ironía como características, que en ocasiones toman forma esperpéntica. Busca desmitificar y desarticular irónicamente las preocupaciones del receptor y crear una denuncia político-social. Su técnica realista utiliza símbolos, una base de filosofía existencial pesimista y un lenguaje descarnado. Su producción dramática se vincula a la realidad político-social de nuestro país, con sus opiniones siempre por delante y los riesgos y trajines que ello conlleva. Su lenguaje a veces de gran lirismo, muy reflexivo siempre, cercano lo mismo al absurdo que a la épica brechtiana, conduce al espectador desde la emoción al humor sarcástico que se queda helado apenas se esboza.

Su vida y obra están unidas. De familia burguesa madrileña, crece con sus hermanos, educado en la religión católica. Cuando estalló la Guerra Civil tenía diez años. Su

³² Sobre esta introducción al autor, la bibliografía manejada es: DE PACO, 1993; FORREST, 1997; BONNÍN VALLS, 1998; SERRANO, 2003; OLIVA, 2002; y *REVISTA PRIMER ACTO* N° 242, enero-febrero, Madrid, 1992. “Monográfico sobre Alfonso Sastre”.

experiencia directa del hambre y los bombardeos se refleja en las poesías escritas en 1938. La muerte y las represiones al final del conflicto se reflejarán en su obra. Funda con otros, entre ellos Alfonso Paso, *Arte Nuevo*, un grupo teatral que busca renovar la escena escribiendo y representando obras nuevas. Sastre se encarga de la dirección y escenografía y colabora con Medardo Fraile en los dramas *Ha sonado la muerte* (1945) estrenada en 1946 y *Comedia sonámbula* (1947). En solitario escribe *Uranio 235* (1946), estrenada en 1964 y *Cargamento de sueños* (1946), estrenada en 1948, piezas en un acto de tono experimental y combativo. En 1950 termina *Prólogo Patético*, prohibida y aún sin escenificarse. Redacta con José M^a de Quinto el Manifiesto del Teatro de Agitación Social, cuyo programa es “llevar la agitación a todas las esferas de la vida española” y fomentar la función social del arte, basándose en un teatro comprometido que dinamite el conformismo social desde la escena (Sastre y Quinto, 1960: 45). Este proyecto se queda en manifiesto al prohibirse las dos primeras obras a representar: *La huelga* de John Galsworthy y *Mutilado* de Toller. Un año después termina *El cubo de la basura* (1951) que habla de justicia personal y social, reflejada en el desolado panorama de los vencidos de toda guerra civil, ya que la sangre cierra toda reconciliación. En 1952 no consigue representar *Prólogo patético* sobre el terrorismo y el conflicto angustioso de quien cree haber matado a su hermano en un atentado dirigido a otro. Envía el drama al Premio Lope de Vega sin obtener mención y lo mismo le sucede, al año siguiente, con *Escuadra hacia la muerte* (1952). Este drama lo representa en 1953, la compañía Teatro Popular Universitario, dirigida por Gustavo Pérez Puig, en el teatro María Guerrero de Madrid y durará en cartel tres días por la protesta de un mando militar que lo califica de “antimilitarista y antipatriótico”. La obra escenifica la decisión de un grupo de soldados de acabar con la vida del sargento que los explota sin ningún tipo de consideración. Bajo la anécdota late la oposición a un sistema totalitario que lleva al hombre a una alineación sin salida. En lo personal conoce a Eva Forest Tarta que será su esposa y compañera de lucha. En 1954 la censura prohíbe *Prólogo patético* y *El pan de todos* (1953), adaptación del mito de Agamenón, estrenada en 1957 en el Teatro Windsor de Barcelona, con Adolfo Marsillach. Son obras donde su contundente discurso realista se consolida. En 1954 escribe y estrena *La mordaza*, en montaje dirigido por José María de Quinto, es una revuelta contra la censura. Protagonista de este drama es el silencio, la imposibilidad de hablar. La tiranía procede de un padre que genera la rebeldía de aquellos que le rodean y cuyo mensaje simbólico sobre el poder silenciador de la censura, pasó desapercibido para dicha institución criticada, autorizándola por entenderla como un mero drama rural.

Después escribe *Tierra roja* (1954), centrada en una revuelta de mineros duramente reprimida; *Ana Kleiber* (1955), estrenada en 1960; *La sangre de Dios* (1955), estrenada en Valencia, que es una curiosa reelaboración del episodio bíblico de Abraham e Isaac, donde el dramaturgo da un nuevo curso a los hechos. Escribe *Muerte en el barrio* (1955), que ataca la conciencia colectiva, en una ciudad donde los médicos no atienden el accidente de un niño por un abandono de guardia, drama prohibido junto a *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955) donde da a la legendaria historia romántica un sesgo distinto. El protagonista falla el tiro y mata a su hijo. Une así en un personaje héroe y antihéroe y justifica la sublevación contra el tirano Gessler desde una doble vertiente, social y personal. La obra concluye con la muerte del tirano y la victoria de la revolución frente a la soledad del protagonista, con los ojos tristes para siempre. Muestra así, la tristeza del héroe dolido en un país salvado pero donde ya no puede vivir. Tristeza de su soledad, dejada por los que ahora en libertad le buscan, cuando antes, mientras desarrollaba su acto heroico, eran solo espectadores. Tristeza del hombre admirado que únicamente desea estar solo. La obra se estrena en 1990, en el Teatro Principal de San Sebastián por la compañía Bederen de Guipúzcoa (Barea, 1990a: 54). En 1956 publicará *Drama y Sociedad* y la incertidumbre por la precariedad de su situación y sus preocupaciones metafísicas le llevan a escribir *El cuervo* (1956), el acontecimiento central de la acción es la aparición de Laura, la esposa del protagonista, asesinada justo un año antes y que dará lugar a un vaivén de explicaciones. En esta obra el realismo se tiñe de fantasía, y será desde ahora una seña de su identidad. En 1957 estrena *El cuervo*, con la Compañía Nacional, en el Teatro María Guerrero de Madrid. Comienza en su dramaturgia el tránsito hacia una etapa de “tragedia compleja” -teorizada en *La revolución y la crítica de la cultura*-, con la que, sin abandonar el compromiso con la realidad, busca nuevas formas de expresión. Vendrán después: *Asalto Nocturno* (1959), reflexión sobre las grandes guerras, organizada a modo de investigación criminal, con influencia brechtiana y *En la red* (1959), inspirado en los trágicos acontecimientos que tuvieron lugar en aquellos días, con ocasión de los preparativos por parte de la oposición de la «Huelga nacional pacífica» del 18 de junio. Los desacuerdos surgidos dentro de la misma oposición hicieron posible la acción de la policía que, informada, efectuó una amplia redada. En ella defiende la libertad de los oprimidos y reflexiona sobre la condición humana del “hombre clandestino”. Situada en la lucha por la independencia de Argelia, se estrena en 1961, en el Teatro Recoletos dirigida por Juan Antonio Bardem, y se prohibirá en provincias. También su obra *La cornada* (1959) será estrenada en Madrid,

en el Teatro Lara en 1960. Es una denuncia contra la sociedad española y capitalista en general en la que unos viven explotando a los otros y donde todo es susceptible de compra y venta. En ella el torero José Alba depende de su apoderado Marcos, dependencia apoyada en el miedo natural del matador. La obra parte con la muerte del torero en la plaza y continúa con una encuesta sobre los hechos anteriores en forma de flash back. Escribe *Oficio de tinieblas* (1962), que prohibida no se estrena hasta 1967 en el Teatro de la Comedia de Madrid. Después la obra de teatro infantil *El circulito de tiza o historia de una muñeca abandonada* (1962), *Anatomía del realismo* (1963), *Las noches lúgubres* (1963) y la obra inédita *El banquete* (1965).

Escribe la biografía *Flores rojas para Miguel Servet* (1964), que le sirve para delinear al personaje antes de tratarlo en el drama *M. S. V. o La sangre y la ceniza* (1965), una manifestación plena de su nueva etapa. Un apasionante poema épico, político y picaresco, que marca el punto de conversión del teatro de Alfonso Sastre, desde su férreo sistema inicial, hacia formas mucho más abiertas; enriqueciendo su técnica teatral con un humor de impronta valleinclanesca. De nuevo expone un caso de intolerancia, el de Miguel Servet Villanueva, cuyas iniciales titulan la obra. Héroe quijotesco, defensor de la verdad y víctima de la intolerancia e hipocresía de quienes tienen el poder, católicos o protestantes. Enfrentado a la Inquisición, no renunció a proclamar sus teorías sobre la circulación de la sangre, aun arriesgo de su vida, muriendo condenado en la hoguera. Junto a esta denuncia, Sastre se distancia e impregna al personaje de aire grotesco, cojo e impotente sexual, con dudas y miserias, irrisorio por su constitución física, que tiembla y grita ante la amenaza de la hoguera, aunque no olvida su dignidad ni renuncia a sus creencias y pensamientos resultando así creíble y humano. Este “héroe irrisorio” continúa en *La taberna fantástica* (1966), con Rogelio -incapacitado para enfrentarse a la muerte, intenta ir al entierro de su madre, sin conseguir salir de la taberna por miedo a verla de cuerpo presente- que terminará muriendo para acabar junto a ella. Seguirá en *Crónicas romanas* (1968) con un Viriato, terror de su tiempo por su mal carácter, mal hablado y físico marcado por una ostentosa cojera. Después en *Ejercicios de terror* (1970) recrea mitos del terror desde un plano irónico; espectáculo formado con los títulos: *Metamorfosis bajo la luna*, *El doctor Frankenstein en Hortaleza*, *La venganza de la momia o los crímenes del museo* y *El vampiro de Uppsala*. Más tarde escribe el drama radiofónico *Las cintas magnéticas* (1971) y para televisión *Askatasuna* (1971) centrado en el terrorismo vasco. En su siguiente obra *El camarada oscuro* (1972) habla de un héroe anónimo, soldado revolucionario desconocido, que aporta su grano de arena en la

lucha por sus ideales comunistas, en una sucesión de cuadros que van desde la cuna a la tumba. Se representa ese año *Los secuestrados de Altona*.

Su esposa es detenida en septiembre de 1974, acusada de formar parte del grupo comunista madrileño de apoyo a ETA y es acusado del atentado al bar de la Calle del Correo. Sastre escapa a la detención y la policía devasta su casa. En octubre se presenta en Comisaría para saber de su esposa. Se le encarcela acusado de terrorismo. En la cárcel escribe poesías que recoge con el título de *Balada de Carabanchel* y el drama *Aholanoesdeleil* (1975). Se representa en Roma *Los ojos tristes de Guillermo Tell* (1975) pidiendo la libertad del autor. En todo el mundo se alzan voces de protesta. Escribe *Crítica de la imaginación* (1976).

Héroes grotescos extraídos de la literatura aparecen en *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978). Sastre reinterpreta los personajes de la tragicomedia de Rojas desmesuradamente: Calisto es convertido en un huido de la justicia, discípulo enloquecido del hereje Servet, que se refugia en un convento, Melibea es una abadesa, antaño prostituta, y Celestina es una vampiro egipciaca de juventud eterna, que ayudará a ese amor extraño e irrisorio. Escribe: *Los hombres y sus sombras* (1983), estrenada en 1991 donde se aproxima a los métodos que emplearía un IV Reich regido por ordenadores; *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* (1983), en donde apoyándose en *La serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara, construye una metáfora, en apariencia lúdica, sobre la actuación de ETA. En ella se mantiene la mujer vengadora de rostro bellísimo, que descuartiza sobre la piedra de un altar el cuerpo de un hombre desnudo. Antes, como a las demás víctimas que hoy forman un cementerio de innumerables cruces, le habrá proporcionado una noche de placer, después devorará sus entrañas y entregará a los perros algunas de sus vísceras. La gitana que hace un ritual de venganza contra los hombres que, desde su pubertad, la han violado y explotado, es finalmente cercada, apresada y ejecutada por las fuerzas del orden con sus calados tri-cornios. Una manifestación contra la muerte de la gitana grita “gora ETA”, así sitúa este monstruo femenino en el País Vasco de nuestros días. Por último, en *El viaje infinito de Sancho Panza* (1984) subvierte la historia cervantina invirtiendo la condición de sus personajes, un realista Quijano frente a un alucinado Sancho.

A partir de 1985, año del rotundo éxito de su obra *La taberna fantástica*, Sastre se centra en la composición de textos que, menos ideologizados, pasan a estar protagonizados por personajes ilustres sumidos en una vejez que desencadena en ellos un proceso de degradación personal. Es el caso de *Los últimos días de Emmanuel Kant*

contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffman (1985) que dramatiza los dieciséis días que anteceden a la muerte del filósofo, cuando la inteligencia de Kant languidece, su humanidad se consume y nos encontramos con el límite agónico entre la muerte inminente y una vida que se degrada aceleradamente. Introduce una perspectiva fantástica pues la presencia de Hoffmann no se corresponde con la realidad ya que nunca se conocieron. En la obra *Revelaciones inesperadas sobre Moisés* (1988), muestra al personaje caminando hacia su destrucción final y privado de la grandeza con que la Biblia le trata. *Demasiado grande para Filoctetes* (1989) es una tragedia de aventuras cuyo protagonista Filo el Gordo se enfrenta a un sistema que lo destruye porque no acepta ser recuperado. Finalmente *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990), es una pieza en la que Sastre, en un proceso de desdoblamiento, con implicaciones biográficas, reconstruye la decadencia final del poeta y narrador Edgar Allan Poe. Análisis de los días postreros del escritor norteamericano y de su irremediable viaje hacia la muerte. Destruído y degradado por el alcohol, en su viaje a los infiernos, un laberinto de circunstancias imposibilitan el deseado viaje a Ulalume. Este mito e ideal personalizado muestra la asfixia y miserias exteriores y los entrañables episodios de amistad o solidaridad. Al pequeño hombrecito, el viaje a los infiernos, se le va complicando de manera absurda para terminar en la anunciada tragedia.

Sastre aseguró que era su última obra para teatro, su "testamento teatral", pero pese a su decisión de abandonar, de forma definitiva, la escritura teatral, Sastre continuó en activo con obras como *Teoría de las catástrofes o Infernalia o Prehistorias* (1993) -que habría tenido que servir de base para el espectáculo *M. T. M.* de La Fura del Baus- y una comedia compleja titulada *Lluvia de ángeles sobre París* (1994). Luego, tras realizar una versión muy libre de *Anfitrión*, de Plauto, en *Los dioses y los cuernos* (1995), escribe entre 1996 y 1997 una trilogía policíaca titulada *Los crímenes extraños*. La trilogía parte de los personajes comunes del comisario Isidro Rodes, falangista revolucionario adicto al pacharán y su compañera Pepita Luján, hija de un mártir socialista, que guiarán la investigación. Las piezas tienen como títulos: *¡Han matado a Prokopius!* (1996), drama político en el que Rodes ha de investigar el asesinato en Madrid de un dirigente de Herri Batasuna; *Crimen al otro lado del espejo* (1996) donde Rodes se las ve con una extraña muerte sucedida en otra dimensión de la realidad; y *El asesinato de la luna llena* (1997) en la que próximo a su muerte el comisario desentraña un inquietante suceso. La presentación de estas obras envueltas en comicidad permiten un tratamiento más

explícito de algunos asuntos comprometidos, llegando el autor a la conclusión que la comedia puede ser mejor medio para expresar los problemas de nuestro tiempo.

Su última reflexión extensa en torno al hecho dramático titulada *Prolegómenos a un teatro del porvenir (teoría del drama)* es de 1992.

La recepción de la obra de Alfonso Sastre ha sido desigual. Tras el controvertido estreno de *Escuadra hacia la muerte*, este se convirtió en un texto de referencia para grupos vocacionales y universitarios, aunque no tanto para las compañías profesionales y mucho menos en montajes recientes. Sus estrenos son irregulares. Sus obras no han tenido la atención de compañías profesionales. Con la llegada de la Transición, veremos, sin grandes producciones, alguno de sus textos en escena. Luego llegará *La taberna fantástica* que arrasa en la cartelera y algunos estrenos en el CDN. Con todo, Sastre nunca ha llegado a convertirse en un dramaturgo popular y sus estrenos son temporalmente tardíos con respecto a la fecha de escritura.

Por su adopción de posturas políticas radicales se le ha sometido a un ostracismo insultante, solo paliado parcialmente por los estudios que, encaminados a rehabilitar una trayectoria dramática ejemplar, han desarrollado hispanistas españoles y extranjeros. En síntesis, Alfonso Sastre sigue siendo hoy uno de los nombres fundamentales de la dramaturgia contemporánea, que nunca ha llegado a convertirse en un dramaturgo popular. En su momento interesaron textos como *La cornada* -dirigida por Marsillach- o *La sangre y la ceniza*.

LA SANGRE Y LA CENIZA. AUTOR: Alfonso Sastre. Estrenada en el Teatro Villarroel de Barcelona en 1977 por el Colectivo de Teatro El Búho: Juan Margallo, Gerardo Vera, Abel Vitón, Petra Martínez, Juan Antonio Díaz, Luis Matilla, Santiago Ramos y Pedro Ojesto, En Madrid: Sala Cadarso del 6-12-1977 al 15-1-1978.

*M. S. V. o La sangre y la ceniza*³³ (1965) fue estrenada en 1977, en versión abreviada en el Teatro Villarroel de Barcelona por el grupo El Búho. La obra es una deliberada ruptura con la tradición del teatro histórico convencional, pues no realiza una interpretación meramente histórica. Ya desde el prólogo, el autor, se esfuerza por advertir de que no se trata de una simple mirada, incluso crítica, al pasado sino de una reflexión sobre el presente, y establece un paralelismo entre la situación de opresión que conoció Europa

³³ En nuestro análisis de la obra y citas de réplicas de los personajes hemos utilizado la obra: SASTRE, 1979.

durante los años de las dictaduras nazi-fascistas y la persecución del pensamiento que se produce en el siglo XVI en el marco de la reforma religiosa. En el texto la historia de aquellos años se hace ejemplar y significativa, alusiva y emblemática. La referencia se centra sobre todo en la España franquista, siendo pródiga la obra en ejemplos de la fraseología del régimen y en alusiones a organizaciones o cuerpos que existen realmente en España: *la Secreta*; *la Guardia del Municipio*; *la Policía Militar*; *las Escuadras de Ex-Combatientes*; *los Somatenes*; *los Alféreces de Dios*; *la Brigada Especial*; *el Servicio de Informaciones*; *la Falange del Amor*; etc.

Miguel Servet aparece en el primer cuadro de la obra, pero al espectador no se le permite todavía reconocerlo. La reticencia de Frellon a dejarle entrar es un recurso para mantener la atención y provocar la comicidad. Solo tras diecinueve intervenciones se identifica al personaje. En ellas, el uso no frecuente e incluso impropio de adjetivos y sustantivos como *mero señor Frellon*; *hora más amena*; *egipciaco Tolomeo*, etc. y el empleo de formas actualmente en desuso, *seguro servidor*, etc., tienen una connotación irónico-rebuscada con finalidad distanciadora. Lo mismo sucede con la contraposición aparente entre los verbos «entreabrir» y «entrecerrar» que constituye un juego de palabras. Cuando después Miguel, describiéndose, dice: “*Soy bebedor a falta de otros vicios más importantes y que me están vedados por algunas miserias de mi propia constitución*”, la ridiculización del personaje nos evade de la situación opresiva en que la narración nos ha sumergido. Frellon tiene miedo a hablar, se halla atenazado por la censura, pero todo el diálogo, rico en palabras malsonantes, aleja de la tragicidad. Ya en este primer cuadro emerge el lenguaje refinado, índice de la cultura de los interlocutores, preciso, elegante y variado, pero intercalado por vocablos y sinónimos populares y vulgares, que le confiere su peculiaridad cómico-distanciadora. Conocemos al protagonista, a Frellon y al poder que no se personifica en nadie pero aletea en el aire, en la temerosa referencia a la “Brigada de Investigación Criminal”. El crescendo del clima de opresión, aun distanciada por la ironía del diálogo, alcanza su ápice cuando *seguridad político-social*, indica la inseguridad de Miguel, juego de palabras entre conceptos no expresados. El cuadro se cierra con una imagen que anticipa el siguiente: el ligero malestar de Frellon justificará la introducción del Doctor Sanguino que por su nombre se revela conservador y secuaz de la vieja escuela médica que curaba todo practicando sangrías. Este definiendo el cuerpo “templo del Espíritu Santo” muestra fidelidad a la concepción cristiana, que en la época se inspiraba en la definición paulina para justificar su reticencia a las prácticas anatómicas. Hacia ella Servet se mostraba muy crítico,

considerando la arbitrariedad y oportunismo con que la Iglesia fijaba muchos puntos de doctrina para favorecer y justificar las acciones del poder: *“me dedico más a investigaciones anatómicas, aunque ya sabe lo escasos y difíciles que andan los cadáveres (...) por no haber autorización eclesiástica para rajar el templo del espíritu con el bisturí; pues ya se sabe que si se hace con la espada es muy diferente cosa y aun se bendice”*. Este segundo cuadro delinea el espíritu liberal y moderno del estudioso aragonés y describe el oscurantismo de que estaba rodeado. Su representación liberal y científica prosigue en el tercer cuadro, que como el precedente carece de importancia para el desarrollo de la acción. En él, la humanidad de Miguel aparece en antitético contraste con los macabros usos de la época: *“tras una escena en la que «algunas figuras encapuchadas están descolgando [de la horca] un cuerpo mutilado y con los ojos vacíos: lleva una máscara de horror»”, el médico aragonés quiere dar a la víctima de tan bárbara ejecución una respetuosa sepultura, después de haberse dedicado a un arriesgado estudio anatómico clandestino. La metáfora mortal corbata y el adjetivo pobrísima criatura, no atenúan lo trágico del momento, reforzado con la “música concreta”, un himno nazi que angustia al espectador. La sirena “parece anunciar un bombardeo aéreo o la entrada de los obreros en una fábrica”, en una duplicidad de significado que no es casual porque para Sastre son dos signos análogos de opresión.*

Bruscamente la atmósfera angustiosa se desvanece, el código icónico y gestual (*“está tiritando”; “sale Miguel, ya vestido, abrochándose la bragueta”*), contrastan con el lingüístico, de tintes trágicos, de la narración de Juan el Anabaptista (evocación de Juan el Bautista). Numerosos anacronismos revelan la referencia a una situación contemporánea. El asedio de Münster recuerda al de Madrid, y «los fusilamientos en masa» son paralelos a los efectuados una vez terminada la guerra civil, aunque todo el pasaje sea fiel a la realidad histórica: *“está probado que tras su caída, se entregó la ciudad al saqueo y se torturó y ejecutó públicamente a los supervivientes”*. El final de cuadro cuarto, trágico también por la detención de todos los personajes, se sumerge en un silencio absoluto que ahoga incluso la voz del oficial que da órdenes. El cuadro quinto pone final a la estancia de Miguel en Lyon y permite conocer un nuevo personaje: Sebastián de Castellión. También aquí al código icónico trágico, una celda en la que *“Miguel está atado y tendido en el suelo”*, se corresponde con el gestual ridículo, Miguel *“se rasca algunas partes del cuerpo”*, y la visión del enano macrocéfalo de recuerdo valleinclanesco. El código lingüístico, rico en metáforas e ironías, contribuye a la distanciación.

Encontramos ahora a los mismos personajes en casa de Frellon. Su diálogo traza un negro cuadro de la situación, que alude a la franquista. En las palabras de Miguel aflora el viejo problema de la acción política del intelectual y sus límites morales; en particular el personaje encuentra justo cometer injusticia con el injusto y violentar a los violentos. Igual que en Lyon, la situación en Viena es siempre la española bajo el régimen de Franco. Hay moribundos por doquier, dramaticidad en el entorno, pero el lamento de un moribundo que dice tener “*el testículo izquierdo frío y convulso*” y el relato de “*procesiones que se efectúan con las más diversas imágenes y reliquias, sagradas vísceras, muertos que sangran, manos de santo, dedos y el prepucio de San Colodrón, que es la reliquia principal de la villa*” rompen la tragicidad. Esta reaparece con la muerte de Daniel por la peste, que se acompaña de música y alaridos (episodio inventado, pero no anacrónico en la época). Es un episodio que muestra a Servet en su calidad de científico y de persona solidaria con el sufrimiento. La peste revela la humana condición y descubre la verdad de cada ser. Los aparentemente buenos y generosos muestran su profundo egoísmo y los que parecían indiferentes están dispuestos a entregarse a los demás. Sastre describe así la verdadera esencia del ser humano y la grandeza de espíritu de Servet.

El séptimo cuadro representa el principio y fin de una crónica, histórica y emblemática, de un episodio de represión intelectual. Articulado en dos escenas: una, sobre el éxito profesional de Servet en la medicina, su dedicación a la teología y su esfuerzo por imprimir uno de sus heréticos libros y otra, el registro y fuga. En la primera, el veloz diálogo con el editor se cierra con un breve y conseguido retrato del ambiente de tasca de hoy día. La finalidad es actualizadora y recoge la tradición por la que los tratantes de feria sellan el acuerdo en el bar. La proyección de la portada del libro impreso nos da un salto temporal. Después sube la tensión con el registro policial de su domicilio y el peligro de ser descubierto. Miguel ironiza sobre su muerte: “*O sea, que si me encuentran culpable me quemarán con muchísimo respeto (...) Prefiero ser una rata viva que un hombre ardiendo*”. Miguel se fuga de Viena, mientras contrastan «voces magnetofónicas» que recitan fichas policiales. Termina el cuadro con el pronunciamiento y ejecución de una sentencia de muerte, pincelada de comicidad en el comentario del prisionero “*Jolines, qué calor hace*” y la quema de un pelele de Servet.

La segunda parte se inicia presentando la decidida voluntad de Servet de ir a Ginebra y la descripción de la represiva situación de la ciudad. Termina con una poesía -de eco lorquiano deliberado y evidente- que un gitano recita preanunciando la proximidad de la

muerte: “¡Miguel, cuida de ti mismo / que la vida es verdadera / y la muerte el acabose! / ¡ Quién te viera y no te viera!”. Ahora desde un púlpito, Calvino lanza su oratoria retórica, culta y brillante, en la que política y religión son una sola cosa. De entre el público sale Miguel que refuta con elocuencia las teorías calvinistas. Dos largos monólogos que terminan con la detención de Miguel por un guardia. La comisaría de policía es un muestrario del obscurantismo de todas las religiones. En ella las intervenciones ricas en *interrogatio* dan un tono oratorio al diálogo.

En la tercera parte, Calvino representa un tribunal. Rodeado de un código icónico que reduce a maniqués a los magistrados y consejeros se evidencia el poder del mismo y pone de relieve el duelo entre las dos personalidades, Calvino y Servet. Con un tono idéntico a las precedentes intervenciones, pero que en esta ocasión son más breves y alternadas.

La siguiente escena, Miguel, sólo, recita un monólogo versificado que transmite su soledad, un criado le proporciona pluma y papel para que se retracte. El monólogo es una reiteración de su pensamiento teológico. No concibe la existencia de un Dios trino cuyas personas se profesan mutua hostilidad (*Dios contra Dios*), para ello evoca la angustiosa interpelación de Cristo en la cruz al padre: “¿Por qué tú me abandonas?” y afirma la unicidad de Dios en Cristo.

Un proceso y un comité de liberación reunido en torno a una mesa donde tan solo uno de los miembros se pregunta por la posibilidad de hacer algo: “¿No es posible hacer nada por salvarlo?”. Las decisiones se aplazan de sesión a sesión y Miguel se halla ya con un pie en el patíbulo. Vemos a Miguel que ingenuo y digno escribe peticiones al tribunal. A continuación, “sin su cojera habitual” se dirige al público, pero no es ya Servet sino el actor que lee una carta auténtica escrita el 10 de octubre de 1553, preanuncio de que la tragedia se acerca a su conclusión. Calvino y Perrin deciden la pena de muerte.

Todo el proceso salpicado aquí y allá de numerosos anacronismos es un eco de los procesos políticos españoles, evidenciando la impotencia y pasividad de los magistrados frente al dictador. Farel pronuncia las fatídicas palabras: “Te condenamos [...] a ser sujeto a un poste y quemado todo vivo con tu obra”, a las que responde Servet con “un grito horrible: es como un aullido animal prolongado y penetrante, que funde en un efecto sonoro de sirenas de alarma”. Del apogeo trágico se pasa a la calma de la desesperación, culminando con la marcha hacia el patíbulo.

El cuarto cuadro resuelve la tragedia con la muerte, los códigos icónico, acústico y cinético mezclan tres motivos. La Derecha: “Miguel va entre encapuchados semejantes

a los del Ku Klux Klan»; la Iglesia: *Trompetas y banda que toca al compás procesional de la Semana Santa*"; Cristo: "*Miguel cae al suelo. Lo levantan*". (Caerá tres veces).

Una voz que grita "*¡Corten!*" interrumpe el trágico espectáculo de Miguel en la hoguera. Terminando con un epílogo, brechtiano, de Sebastián de Castellión que se dirige al público de corte propagandístico y político.

El drama está dividido en tres partes pero el autor escribe que en realidad se trata de dos partes: una hasta su ejecución en efígie y otra hasta su muerte real. Tal fue el criterio para dividir *en dos* la materia dramática. La historia de Servet, víctima de la intolerancia como dice la casi hipócrita estela expiatoria de Ginebra, está contada al hilo del periplo Lyon-Viena-Ginebra; es decir, desde que el físico español abandona su país hasta que, tras el feroz y combinado ataque final que abre la Inquisición y remata Calvino, muere en la hoguera. Es la vida de un luchador por la Libertad, un dialéctico, un activista que quiere hablar sin que hacerlo suponga perder la vida: "*¡Qué diferencia con los mártires cristianos que se entregaban a los leones dulcemente!*" comenta Guillermo Farel, juez en su causa criminal, al leerle la sentencia. "*Te asusta mucho la muerte, ¿verdad, Miguel? (...) Sí, pero muchísimo*".

Sastre reflexiona aquí sobre la intolerancia social y su hábito de eliminar las disidencias, sobre la soledad de los perseguidos, el terror, la opresión y las torturas. Reflexión teatral, sobre la relación oprimido-opresor, la represión institucionalizada, la contradicción entre el poder y los que quieren transformarlo. Sastre juega para ello, inteligentemente, con anacronismos, que actualizan instantáneamente el problema central y le otorga una sangrienta vigencia. El buen gusto del autor universaliza cualquier alusión social, al establecer paralelismos entre la época historiada y la actual.³⁴ Una crítica por parte del autor que apunta dianas certeras.

Sobre la obra y el montaje se dijo:³⁵

-Drama dialéctico en el que el tema sobre la intolerancia, la persecución del disidente, el terror, la mala fe, la opresión, la tortura física y moral y en la que el carácter humano y débil de Miguel Servet, se reflejan en esta persecución de la Inquisición y, más despiadadamente, de Calvino (López Sancho).

-Expresión directa y viva del pensamiento de Sastre que juega con el momento de rebeldía y persecución del héroe dando un sentido revolucionario de la verdad. El héroe,

³⁴ Todo el estudio de esta obra y nuestras conclusiones, se apoyan en la introducción que Magda Ruggeri hace de la misma (Ruggeri Marchetti, 1979: 39-95).

³⁵ Todas las críticas que aparecen sobre esta obra están recogidas en: ÁLVARO, 1978: 49-53.

quemado por hereje, es testigo de la intolerancia, la furia dogmática, el fanatismo y la crueldad que conlleva. “Sastre quiere trascender la situación de Servet y su aventura para hablar de ello”, porque cada momento de la historia tiene su intolerancia y fanatismo (Luis Álvarez).

-Diálogos básicos, que dan una síntesis histórica y política que Sastre y que con talento e intención elabora detalladamente. “El drama pierde lógica o fluidez en alguna parte, pero gana en ritmo y en rapidez coloquial”. Queda un tanto lineal en su desarrollo, asambleario en su mensaje y pérdida de algunas sugerencias y resonancias (Arcadio Baquero).

-Un texto que resulta comprensible y asimilable a los espectadores de hoy al ofrecer, desde ángulos variados y discrepantes, una investigación en panorámica de la vida, peripecias, miedos, persecución y trágico final de una figura considerada un paradigma de los que Sastre designó como «hombres clandestinos» (Emilio Aragonés).

-“Sastre, dialécticamente, desarrolla este drama épico a lo Brecht, con el distanciamiento justo, que llega incluso al final, a cortar una posible reacción entusiasta y emotiva del público cercenando los alaridos de Servet”. La palabra es manejada con maestría, ceñidamente culta y popular, en un lenguaje eficaz y brillante, sin – literaturismos- de ningún género. La dosis de humor aquilatado completa y potencia el cuadro (Gómez Ortiz).

AHOLA NO ES DE LEIL. AUTOR: Alfonso Sastre. DIRECCIÓN: Juan Margallo. MÚSICA: Luis Pastor y Luis Mendo. INTÉRPRETES: Miguel Gallardo, Miguel Zúñiga, Laurita Palacios, Antonio Chaperó, Alfonso Asenjo, Mikel Elguezábal y Petra Martínez. Grupo Estable de Gayo Vallecana. Sala Gallo Vallecana del 18-10-1979 al 6-1-1980.

El mismo grupo, Búho, estrenará en 1979 la obra *Aholanoesdeleil*³⁶ (1974), una pieza cuya primitiva duración no pasaba de los treinta minutos. El título es la traducción al chino de la frase: “Ahora no es (el momento) de reír” con ella Alfonso Sastre se enfrenta a una paradoja: “si el público no se ríe, su alegría será enorme pero su fracaso extraordinario”, puesto que la comicidad se basa en su pesimismo social, en su idea de que la sociedad está impregnada de conscientes o inconscientes sentimientos racistas. Su tragedia, una tragedia china, es para nosotros, una comedia, algo de risa: de *leil* y Él quiere

³⁶ La obra que tomamos para realizar nuestro análisis es: SASTRE, 1980.

que el público se ría pero después se avergüenza de haberlo hecho (Rodríguez Blanco, 1989: 27-29).

En la obra un soldado y un cabo de nombres clásicos, Rincón y Cortado, que se expresan en léxico jergal, han de trasladar un asesino de raza china desde Santiago a la Habana, estamos en la Cuba de 1896. Durante el traslado el chino huye. Llegados a la Habana sin el preso y ante el temor de presentarse sin prisionero se van al barrio chino y allí al encontrarse uno (chino) en la calle durmiendo la borrachera lo cogen, lo indocumentan y lo entregan por el prisionero (un chino es igual a otro chino, todos los chinos son iguales). El chino terminará ejecutado. Ellos regresan a España en 1898, se reenganchan en el ejército y marchan a África. Este episodio se superpone al anterior como recuerdo, fruto del agotamiento, el sol y la grifa. Potenciando así la teatralidad de la pieza y rompiendo la linealidad del discurso. El final termina con las mismas frases que el episodio cubano pero en este nuevo contexto no son los personajes sino sus ataúdes cubiertos con la bandera lo que regresa.

Una obra con duplicidad de espacios, escenas muy cortas y que cambian constantemente. El texto original era el episodio “cubano”, el “africano” se añadió en la puesta en escena y Sastre rescribió el diálogo sobre el borrador de la puesta en escena. Esencialmente es una obra menor, un divertimento, sin más horizontes que el juego del autor sobre algunos problemas del hombre: el colonialismo, el absurdo de las guerras, la discriminación racial y, como columna vertebral, la malsana comicidad que puede encerrar una estúpida e injusta ejecución. Sastre, buscando el paralelismo entre acción y realidad sitúa su historia en la Cuba colonial, a punto de ser perdida por España en el desastre del 98. Los dos soldados del ejército español están obligados a escoltar a un chino para su ejecución por haber dado muerte a su mujer y a su amante, un mulato. Embarcados en esa aventura no saben a qué realidad responde su sacrificio, inocentes víctimas del terror son burlados por el reo que escapa. El incidente representa el castigo ante el deber incumplido. Se trata de entregar a sus superiores una víctima o pagar el descuido con la propia vida. La búsqueda desesperada del reo les lleva hasta un «barrio chino» (juego de situaciones y palabras, como el título) Allí los soldados, rodeados por orientales, son incapaces de diferenciarlos por su aparente parecido físico. La caza termina con la detención de otro chino inocente que es, al fin, ajusticiado.

Breve en tiempo físico, la propuesta está salpicada de símbolos poéticos y desgarradores, adornada de lenguaje fresco, sencillez y directo. Imagen de una España que se desvanece en la falacia de sus glorias, de un ejército empobrecido. A su vez atañe a la

especie humana, a la frialdad del hombre actual ante una tragedia que por repetida y cotidiana le parece distante. Sastre formula: ¿qué puede importarle al hombre occidental, civilizado, la muerte, injusta o no, de un insignificante chino? Todos los chinos -todo el resto de los hombres son iguales y una muerte, en un momento histórico donde vemos morir con tanta naturalidad... Se ha perdido la capacidad de asombro ante la crueldad por eso es necesario reflexionar sobre ella. El tono satírico empuja al espectador hacia la risa sin que ello le enajene por completo; de alguna manera se es consciente del juego y hay que asumir que la muerte de un hombre inocente nada importa. El tiempo requerido por el espectáculo obliga al autor a escribir una serie de escenas para completar las primitivas. Llevando el tema de una España perdida y tosca hasta la plasmación paralela de otro colonialismo, el africano. Los dos protagonistas se ven inmersos de forma imaginaria en Cuba y África, significando así que todos los colonialismos tienen en su seno el mismo sentido de violencia e intolerancia.

La crítica³⁷ coincide en un enjuiciamiento de los resultados a dos niveles: la realización del texto y su puesta en escena y, por otro lado, la categoría real del intento. La dirección de Margallo resultará determinante en ambos casos. Acostumbrado a construir partiendo de la nada, suplirá con imaginación la realidad. Una perfecta utilización de los elementos logra crear una atmósfera preciosista, casi onírica. Cuba y África aparecen, con toda su fisonomía, perfectamente determinadas. En este marco, palabra y acción transcurren con veracidad. La interpretación es comedida, justa, poniendo en cada momento el especial regusto que la situación requiere. Se provoca la risa helada, la risa amarga de España en boca de sus hijos más humildes. Una España que no encuentra mejor camino para su juicio que mirarse continuamente en el espejo grotesco de su historia. No se trata del texto más definitivo de Sastre, pero sus esencias y la perfecta acomodación del grupo lo sitúan en una posición lógica. No tratan de regalar la sensibilidad del espectador convencional, sino con toda honestidad, arrancar un pedazo de cultura y situarlo en el lugar más apartado. Ni barroquismo ni gran aparato, verdad pelada, sonrisa estereotipada.

A. Valencia califica el argumento de ferozmente sarcástico y cuenta que según Sastre se lo contaron en Cuba como sucedió en la realidad. Considera que Sastre traza una “tragedia para reír” y que descubra que el mundo, representado por el espectador que ríe, marcha mal porque presupone insensibilidad, desprecio humano, crueldad y egoísmo

³⁷ Todas las referencias críticas sobre esta obra están extraídas de: ÁLVARO, 1980: 243-242.

social. Para García Rico es sencillo y eficaz: “investiga jergas populares, ironiza sobre palabras patrioterías y muestra la profunda raigambre del racismo. Gómez Ortiz ve una farsa cruel, con pinceladas de sainete y excelente y duro lenguaje, tomado en parte de la jerga marginal, sin preocuparse de anacronismos. “Intencionadamente, se juega con dos tiempos, ayer y hoy, para dejar bien clara la diana hacia la que apunta el dardo”. En sentido opuesto, García Osuna cree que el mensaje social resulta incontrolable y puede ser tergiversado por su superficialidad. “La jerarquía de los personajes da un tinte lejano de las ideas políticas del autor”. Considera el texto demasiado plano, casi lineal y con lenguaje entre acanallado y pasota.

Diez años después de su estreno, en 1989, el grupo asturiano Margen pondrán en escena este texto de Sastre. El nuevo montaje de la obra no llegará a la cartelera madrileña.

LA TABERNA FANTÁSTICA. AUTOR: Alfonso Sastre. DIRECCIÓN: Gerardo Malla. INTÉRPRETES: Eduardo Mac Gregor, Rafael Álvarez «El Brujo», José Manuel Mora, Vicente Cuesta, Mauro Muñiz, Rafael Díaz, Avelino Cánovas, Carlos Marcet, Ramón Durán, Enrique Navarro, Concha Rabal, Fulgencio Saturno y Francis García. ESCENOGRAFÍA: Rafael Palmero-Dorremocha. VESTUARIO: Peris Hermanos. Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes del 23 de septiembre al 17 de noviembre de 1985. Se repondrá ante el enorme éxito el Teatro Martín del 5-12-1985 al 12-1-1986 y en el Teatro Pavón desde el 26 de febrero al 1 de junio de 1986 con una breve interrupción al irse al Festival de Teatro Español de Buenos Aires.

Curiosamente, su mayor éxito de público lo obtuvo en 1985 con *La taberna fantástica*³⁸ (1966). Una tragicomedia muy española dentro de la tradición clásica, que pasa por Valle-Inclán, donde lo extraño habita en lo familiar y viceversa. Sastre la llama “*tragedia compleja*, de la risibilidad de una situación trágica que utiliza lo grotesco como una forma de distancia o extrañamiento”. Tragedia con lenguaje arrastrado y no de altura, pero donde sí hay piedad por los personajes y horror por la circunstancia. “Me atraía la belleza del lenguaje y la iluminación alcohólica que hacía brotar un léxico que no empleaban esas gentes con los payos” (*Diario 16*, 20-09-1985).³⁹

Sin argumento, propiamente, que pueda narrarse en pocas palabras. Es una tragedia potente y de mecanismo complejo. No hay rigurosamente estructura, es más bien una

³⁸ Nuestro estudio de esta obra está basado en la edición: SASTRE, 1992a.

³⁹ Entrevista de BEJARANO, F. “Alfonso Sastre: La obra es la reivindicación de una minoría”, *Diario 16*, Madrid. 20 de Septiembre de 1985.

especie de narración activa, de estampas o cuadros sucesivos, en los que unos cuantos sujetos marginales coinciden en la taberna con motivo del entierro de la madre de Rogelio. Son las querellas y desventuras de gente marginal, sus modos de decir y de actuar. Tipos que viven intensamente un vivir en que el engaño, el desplante, la guapeza y los comportamientos especiales, los encasillan dentro de una sociedad muy cerrada, muy específica, que trasluce simpatía y afecto. Una marginación reunida en la taberna donde con un extraño sentido de la solidaridad y la cohesión, sus miembros se liberan, trago a trago, de sus miserias. Fuera del Gato Negro queda la zozobra, la hostilidad de la razón superior que amedrenta y culpabiliza sin más criterio que su condición de desechados (De Paco, 1992:29-33). La obra tiene dos partes con un Prólogo, Intermedio y Epílogo. Las dos partes principales desarrollan la historia propiamente dicha y el resto combina elementos argumentales con comentarios del Autor que, a modo de narrador, intercede entre los personajes y el público. Obra coral, cuyo protagonismo recae en el propio espacio, la taberna El Gato Negro, situada en un barrio marginal de Madrid, por donde desfilan personajes del lumpen y quincalleros: el Badila, el Caco, Paco el de la Sangre, el Carburo, el Machuna, el Tiritera, el Chulé y Rogelio el Hojalatero, sobre quien recae el peso principal.

Perseguido por haber matado presuntamente a un guardia civil, Rogelio vuelve a su barrio para asistir al entierro de su madre. Ocasión que sirve para rememorar su pasado infamante: su padre encarcelado por un crimen que no cometió; su madre que lo deja al cuidado de una tía que utiliza al niño como cebo para mendigar; luego entrará al servicio del Ciego de las Ventas, amancebado con su madre. Se suceden los hechos degradantes, que él mismo ve, como si de una novela se tratara... Vida maldita que acaba con la muerte de Rogelio tras una absurda pendencia con su rival el Carburo. Al final, un diálogo entre dos de los personajes, que trasciende la anécdota, lo convertirá en una reflexión existencial sobre el desvalimiento de estas criaturas marginadas: el Badila solloza de frío y pide auxilio al Caco para que le dé calor. Este busca en el vertedero unos papeles para arroparle y se encuentra con una pizarra donde hay escritas unas palabras que no entienden porque ninguno de los dos sabe leer: La escena concluye sarcásticamente mostrando al público el mensaje escrito en la pizarra: “¡¡MAÑANA SERÁ OTRO DÍA!!” (Muñoz-Alonso López, 1996: 95-98).

“La pieza presenta la risibilidad de una situación trágica, que utiliza lo grotesco como una forma de distancia o extrañamiento. Destaca el interés lingüístico del texto, cargado de términos que mezclan el “romanó” gitano con un argot lleno de fuerza y fraguado en

el medio marginal” (Monleón, 6-10-1985).⁴⁰ El léxico autónomo de estos personajes marginados, recreado por Sastre sobre el propio lenguaje, se convierte en protagonista. El lenguaje es fruto de un estudio e investigación dentro de un realismo y que hace de la obra una crónica testimonial de un mundo existente en la sociedad. El mundo de los “quinkis”, de los que traficaban con la quincalla y fueron amasando la marginación. Un argot, signos y códigos de conducta paralelos e interpenetrantes, aunque no idénticos, a los de los gitanos. Personajes de vida suburbial, que se manifiestan tal y como aparecen, se entremezclan, riñen y hacen las paces sobre el filo del riesgo. Este mundo entrañable queda parodiado con toque de sainete blando y moralista al final, cuando los dos personajes más marginados, ateridos y borrachos, contemplan las luces de los rascacielos donde está la supuesta felicidad y atribuyen su exclusión a no haber sido alfabetizados a tiempo (Vicente Mosquete, 1985b: 25-28).

Cree Mariano de Paco que “*La taberna fantástica* es una de las obras más logradas de Sastre, una tragedia compleja donde la acción no está fragmentada, donde el héroe irrisorio no es un personaje determinado sino una colectividad, la de los quinquilleros, que protagonizan situaciones trágicas con momentos grotescos y esperpénticos” (De Paco, 1992: 39). La complejidad de la tragedia se observa en varios niveles: la estructura, a la que aplica la técnica del distanciamiento brechtiano, implicándose el Autor en la peripecia de los personajes; el lenguaje, bronco y directo, que recoge fielmente las hablas marginales; la temática misma, extraída del ambiente de los quinkis en su lucha por la supervivencia y sus enfrentamientos con la Guardia Civil (no en balde son los tiempos del Lute); y en el mundo imaginario, mezcla de elementos realistas y oníricos o fantásticos (de ahí el título), que trascienden el puro costumbrismo (Muñoz-Alonso López, 1996: 100-101).

Una obra que como todo el teatro de Sastre está vinculada a la realidad político-social de nuestro país pero que -como apunta Juan C. Avilés- muestra a su vez el conocimiento de la martingala escénica, el diseño de personajes tamizados por la controversia humana. Un magnífico ejemplo realista y un tanto esperpéntico del mundo de los desposeídos. Un retablo de la marginación, seres que se relacionan con un extraño sentido de la solidaridad y que se liberan de sus miserias bebiendo, quedando la zozobra y la hostilidad de la razón,

⁴⁰ Crítica de MONLEÓN, J., “La vuelta de Alfonso Sastre”, *Diario 16*, Madrid. 6 de octubre de 1985, pg. 38.

que los culpa por su condición de desheredados.⁴¹ Para Julia Arroyo el lenguaje, fruto del estudio y la investigación, se convierte en teatro en cuanto sirve a unos personajes, trazados con mano segura y dentro del realismo, y hace de esta obra una crónica de un mundo existente en nuestra sociedad. Un espectáculo que considera sólido y profesional, aunque apunta que quizá el prólogo y el epílogo, en un afán de didactismo y de hacer verosímil su historia al espectador, redundan en lo que queda muy claro en el cuerpo central de la tragicomedia.⁴²

La obra gustó a la crítica que destacará unánimemente al actor protagonista. López Sancho señala que Rafael Álvarez “El Brujo” hace una creación llena de alma, de códigos morales extraños y siniestros que sin embargo descubren cierto sentido de caballerosidad y una noción peculiar del deber y la dignidad. Calificándolo de “espléndido, justamente histriónico dentro de la naturalidad del exceso y que consigue un logradísimo personaje”.⁴³ Haro Tecglen, precisamente, por las excelencias interpretativas de “El Brujo”, que empalidece la galería de personajes tabernarios, hablará de obra de figurón. Este crítico señala como una obra de hace veinte años, cuando Sastre prestaba profunda atención a lo que se llamaba el lumpen por su marginación, sus oficios, sus costumbres y sus lenguajes, resulta de un naturalismo mágico en su lectura pero pasa en el montaje a una dimensión teatralera. “Los lenguajes mezclados, el hallazgo de las palabras, observadas y reproducidas por el autor con sentido irónico, se falsifican por una prosodia que no se corresponde. La representación resulta una tragicomedia que, por interpretación, se vence del lado de lo cómico”.⁴⁴

TRAGEDIA FANTÁSTICA DE LA GITANA CELESTINA. AUTOR: Alfonso Sastre. DIRECCIÓN: Enric Flores. INTÉRPRETES: M^a. Josep Arenón, Minerva Álvarez, Teresa Vilardell, Inmaculada Alcántara, Ester Formosa, Ramón Teixidor, Pere Vidal, Pepe Mirabete, Tomás Vila. ESCENOGRAFÍA: Alfonso Flores. MÚSICA: Teresa Flo. MONTAJE: Grupd'Acció Teatral. Espectáculo coproducido por el Centre Dramàtic de la Generalitat. Estreno: 30 de abril de 1985 en la Sala Villarroel de Barcelona. En Madrid: Centro Cultural del Conde Duque del 30 de julio al 4 de agosto de 1985. En cartelera aparece con el título de La Celestina.

⁴¹ Reportaje de AVILÉS, J. C., “*La taberna fantástica*”, *Guía del Ocio*, Madrid, 22-28 de Septiembre de 1985.

⁴² Crítica de ARROYO, J., “La importancia del texto en *La taberna fantástica*”, *YA*, Madrid, 29 de septiembre de 1985.

⁴³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La taberna fantástica*, duro alarde realista de Alfonso Sastre”, *ABC*, Madrid, 25 de septiembre de 1985, pg.80.

⁴⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Un sainete bronco”, *El País*, Madrid. 25 de Septiembre de 1985.

En 1985 se estrena en el Conde Duque, en las noches de verano, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*⁴⁵ (1978). Escrita por Sastre cuando le encargaron una adaptación de la tragicomedia de Fernando de Rojas, que se representaría en Italia. El dramaturgo escribió “otra” obra, un tanto “loca”, que subió a escena en Roma en 1978. Esta “tragicomedia fantástica” tuvo originalmente una duración de más de tres horas, quedando reducida en esta ocasión a dos. Según sus propias declaraciones:

*Decidí darle la vuelta a los personajes y su traslación cronológica a una actualidad donde las dificultades de relación entre Calixto y Melibea estuvieran más agravadas [...] Versión muy libre y algunas veces, casi atroz, pero las situaciones lo exigen así [...] esos gestos de gran desesperación en la obra han de expresarse también en el plano del habla. Y a este tema de Celestina le va muy bien el habla más libre y desenvuelta que pueda imaginarse (Diario 16, 30-07-1985).*⁴⁶

La acción se sitúa en la Salamanca del siglo XVI. Con respecto al original, un cambio básico es la configuración de los personajes. Calixto es un fraile hereje y exclaustrado, cuarentón, feo y patizambo que al enamorarse de Melibea teme la impotencia por su prolongado celibato, su mísero físico y el exceso de aguardiente. De Melibea hace una Abadesa que antes fue ramera y de Celestina una nieta gitana del conde Drácula, con su ataúd y su tierra de Egipto, astuta y embaucadora pero con poderes sobrenaturales. Sastre tomando a estos travestidos personajes, los espolvorea con un poco de tortura inquisitorial, monja ninfómana y violadora, centinela infiel por el amor de Areusa, atentado terrorista, exégesis servetiana y otras pócimas de su alacena de fantasmas socio-políticos-literarios conocidos. Sus personajes conocen los personajes de Rojas y se establece así un siniestro juego teatral realizando reflexiones distanciadas y referencias a la conciencia de la situación teatral. La coincidencia de nombres les hace temer la tragedia y dudan de su existencia, material o literaria (Pérez Olaguer, 1985a: 40-41).

El tema del amor constante más allá de la muerte, se desarrolla en ocho cuadros agrupados en tres partes. Una primera, donde Calixto por defender las teorías de Miguel Servet es perseguido por la Inquisición y llega a refugiarse al convento donde Melibea se ha recluido. Queda enamorado de ella de forma fulminante y es rechazado por esta.

⁴⁵ El texto de referencia para nuestro análisis es SASTRE, 1992a.

⁴⁶ Reportaje de PARRALEJO, J., “Alfonso Sastre ofrece una particular visión de la Celestina, situada en la actualidad”, *Diario 16*, Madrid. 30 de julio de 1985, pg. 29.

La llegada del Visitador del Santo Oficio en busca del hereje pone a este en huida y Melibea se siente burlada. Tras el fracasado intento de suicidio de Calixto y la muerte de Parmeno a sus manos, cuando este relata el sucio pasado de Melibea, Sempronio propone la intervención de Celestina. Esta que tiene más de cien años y una eterna juventud vampírica, que duerme de día en su ataúd y adora a Satanás, promete conducirlo hasta Melibea. Para ello, induce a Areusa a recibir a Centurio y a este le convence para que la visite y abandone la vigilancia del convento; luego, maquillada como vieja se presenta ante Melibea y consigue de esta una cita. El encuentro de los amantes pasa de frío recibimiento a arrebatada escena donde se superan las miserias y ambos se amparan en el amor. Terminará con la muerte de ambos, abrazados, a manos de gentes armadas. En la última escena Sempronio llega al sepulcro de los amantes y se encuentra con Celestina que privada de su ataúd y tierra egipcia está destruyéndose. Ella intenta revitalizarse con la sangre del criado y este la mata para terminar después colgándose. Las estatuas de los amantes cobran vida para darse un adiós postrero. Un final emotivo para la obra que continuará con la aparición de un grupo de turistas que distancian la historia y la traen hasta nosotros, proyectando su indiferencia ante los sufrimientos del pasado, convertidos en espectáculo. Una atmósfera mezcla de convento y burdel, con diálogos directos y salpicados de tacos y groserías (Pérez Coterillo, 1985a: 9-13).

El crítico A. Amorós piensa que la mayoría de espectadores se quedan perplejos ante semejante ensalada. “De no conocer *La Celestina* diríamos que se trata de una obra mala, barata, vulgar, de efectos burdos y lo que es peor, totalmente gratuita”.⁴⁷ Según Carles Torra es una pieza que “tiene más puntos de contacto con las películas de Almodóvar que con la obra de Rojas porque juega con sus personajes, llenando el texto de chistes, guiños y situaciones cómicas”.⁴⁸

Haro Tecglen cree que “Celestina siempre reclama sus derechos y aunque se haga de ella una ricahembra gitana, frescachona, jamona, siempre lleva una vieja dentro que reclama su condición torva y decrepita”. Aunque Calixto y Melibea quieran ser maduros, de vuelta de la vida, siempre está la pareja inocente, apasionada, joven, pidiendo que se cuente su historia. Sastre, continua, ha colocado su propia literatura que junto a su codicia por meter todo hace perder el hilo. “Pierde la consistencia por falta de sentido de la

⁴⁷ Crítica de AMORÓS, A., “Calixto, con colitis”, *Diario 16*, Madrid, 1 de agosto de 1985, pg. 25.

⁴⁸ Crítica de TORRA, C., “Tragedia de la gitana Celestina”, *El Correo Catalán*, Barcelona, 7 de mayo de 1985.

economía y de la precisión necesaria que los personajes reclaman todo el tiempo”.⁴⁹ Más positiva es la crítica de García Osuna que ve un texto cáustico, con alusiones directas a la realidad (las patrullas urbanas, el barrio nuevo), crítico con los estamentos que configuran el orden público y también con golpes inteligentes, divertidos e imaginativos unificados en lenguaje coloquial, directo y eficaz.⁵⁰

HISTORIA DE UNA MUÑECA ABANDONADA. AUTOR: Alfonso Sastre. DIRECCIÓN: Xicu Masó. INTÉRPRETES: Sonsoles Benedicto, César Sánchez, Juan. José Otegui, Cherna de Miguel Bilbao, Miguel Angel Gredilla, José Antonio Gallego, Juan Matute, Cesáreo Estébanez, Laura Cepeda. Niños: Aránzazu Miralles, Olivia Malta, Atenea Mata, Ángela Gallego, Carlos Cuervo, María Sánchez, Raúl Real, Feliciano Layos, Alfonso Solana, Joaquín Utrabo, Inés Sanguino, Hugo Monleón, Eisa González. SAXOFONISTA: Patricia Monasterio. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Jean Pierre Vergier. MÚSICA: Josep María Arrizabalaga. Teatro María Guerrero del 10 de mayo al 4 de junio de 1989. (CDN).

Después llegarían los estrenos por el Centro Dramático Nacional. El primero en 1989 es *Historia de una muñeca abandonada*⁵¹ (1962). Versión muy libre de uno de los episodios de *El círculo de tiza caucasiano*, de Brecht. Presenta una acción doble y única: la de unos niños actuales -de arrabal urbano- donde la rica y la pobre se disputan una muñeca, que una de ellas, propietaria original, ha abandonado y la otra ha recogido y cuidado; y la de una provincia de lejano imperio donde la disputa es por un niño, también abandonado por la rica y cuidado por la pobre. Combina así dos acciones teatrales paralelas, la del Círculo de tiza brechtiano y otra de niños de nuestros días con las situaciones del círculo. En esta, la pandilla de chicos, conoce el texto de Brecht -tomado, a su vez, de Li Hsing Tao-, gracias a una vendedora de globos que tiene por costumbre narrar a los pequeños historias de "Bertoldo". El procedimiento dramático escenifica algunos pasajes del autor alemán y va estableciendo el paralelismo con lo que les ocurre a los niños. Así la gobernadora china que abandona a sus hijos en momentos difíciles es aquí la niña de familia rica desdeñando la vieja muñeca. La joven Gruscha, custodiadora del pequeño, se corresponde con la pequeña María, que restaura el juguete. El juez Azak es el trapero del extrarradio donde la pandilla de niños juega. Y con el mismo final resuelto mediante el círculo de tiza de la tradición oriental, que en occidente se

⁴⁹ Crítica de HARO TECLEN, E., “Cajón de Sastre”, *El País*, Madrid, 1 de agosto de 1985.

⁵⁰ Crítica de GARCÍA-OSUNA, C., “Las locuras de Sastre con la Celestina”, *“YA”*, Madrid, 1 de agosto de 1985.

⁵¹ El texto manejado para el estudio y las réplicas de la obra que aparecen en el mismo pertenecen a SASTRE, 1984.

corresponde con el juicio de Salomón: “*la muñeca pertenece a quien la ha cuidado, como el valle a quienes lo trabajan y el coche a quien lo conduce*”. Frase según Sastre que se corresponde con la “tesis marxista de que *las cosas son para quienes las trabajan y las cuidan*. Además, la obra presenta las virtualidades estéticas derivadas del trabajo con la infancia y de su relación con los adultos”. Según nuestro autor la obra es un tanto marginal, porque no siguió una vía de teatro para niños al escribirla (Sangüesa, 1989f: 12).

“Una obra de teatro en el teatro y parábola dentro de la parábola, didactismo doblemente brechtiano y procedimiento de teatro épico. Ambientada en los sesenta, con una limpia dirección y cuidada interpretación, hacen de este espectáculo una propuesta singular para un público más joven” (Centeno).⁵²

Según A. de la Hera la carga social del *El círculo de tiza caucasiano* ha sido tamizada y subrayada. La ha hecho amable y al mismo tiempo ha dado fuerza a su mensaje. Considera el espectáculo entretenido, vistoso, que divierte y emociona. “Trece niños en escena, entre cinco y doce años, cuya acción brota espléndida de ingenuidad”.⁵³ J. Monleón ve una mezcla de imaginación y realidad, de fabulación y reconocimiento, de relación estética y de reflexión que resumen el ideario de Brecht y la personalidad de Alfonso Sastre.⁵⁴ Otra cara de la moneda es la crítica de H. Tecglen, que encuentra acciones tan paralelas que una aburre a la otra: “El problema esencial es que no da de sí la invención escénica para un espectáculo de hora y media, a lo que se suma unos versos que son sosos”.⁵⁵ También para López Sancho todo está disminuido, construido con reiteración copiada del didactismo de Brecht. Ve cómo se pone a este autor al servicio de una grata nadería, quizá buena para niños, pero no tanto para adultos: “la representación excede al texto. Brecht se evapora y el cuento se queda en cuentecito bien contado”.⁵⁶

Sastre continuará manteniéndose fiel a sus principios y se resiste a claudicar ante la tentación del teatro de consumo.

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE EMMANUEL KANT. AUTOR: Alfonso Sastre. DIRECCIÓN: Josefina Molina. INTÉRPRETES: Balbino Lacosta, José Pedro Carrión, Lola Herrera, Fermí Reixach, Paco Merino,

⁵² Crítica de CENTENO, E., “Historia de muñecos”, *5 Días*, Madrid, 13 de mayo de 1989.

⁵³ Crítica de DE LA HERA, A., “Espléndida ingenuidad”, *“YA”*, Madrid, 15 de mayo de 1989.

⁵⁴ Crítica de MONLEÓN, J., “*Historia de una muñeca abandonada*”, *Diario 16*, Madrid, 26 de mayo de 1989.

⁵⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E. “Lo consabido y lo elíptico”, *El País*, Madrid, 12 de mayo de 1989.

⁵⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L. “Brecht para niños en la *Historia de una muñeca abandonada*, de Alfonso Sastre”, *ABC*, Madrid, 12 de mayo de 1989, pg. 105.

Sara F. Ashton, Helio Pedregal, Alfonso Laguna, Nacho de Diego y José Emilio Cuesta.
 ESCENOGRAFÍA: José Duarte. Teatro María Guerrero del 20 de febrero al 8 de abril de 1990.

Así llega su segundo estreno en el CDN, en 1990, *Los últimos días de Emmanuel Kant*⁵⁷ (1985), que describe ácida y truculentamente la vejez y decrepitud física del filósofo contraponiéndolo a su intelecto privilegiado. Un cuerpo en decadencia soporte del pensamiento desde una visión más contingente que pesimista. Dolor y patetismo teñido de humor ácido y lírica ante un Kant absolutamente envejecido y atado con una cuerda a los pies de su cama. Privado de algunos seres queridos, como el criado Lampe, despedido y sustituido por Teresa Kaufmann, adelanta la celebración de su cumpleaños y tras ella prácticamente se deja morir.

Vemos a Kant agonizante, cercano a la locura senil, que se queja de que ha perdido la cabeza y observamos la reacción de acompañantes, domésticos y visitantes ante la desaparición, anticipada, del genio. Observamos el deterioro físico e intelectual, desde la cotidianeidad de los actos más íntimos y comunes del hombre en su vejez. Fin de su ciclo vital que se corresponden con los cambios históricos y sociales insinuados en momentos de la obra. La muerte del pensador es simbólicamente del final de una determinada concepción del mundo y las ideas.

Observamos la situación límite de un ser entre vida y muerte, su senilidad y agonía [...] Es la situación histórica de Kant, que contrasta al genio con el estrago de la edad hasta llevarle casi a la cosificación. El resto de personajes de su entorno son testigos de la degradación física y mental del genio [...] Sastre muestra la irrealidad de la vida y lo absoluto de la muerte y crea un clima esteticista de sordidez para plantarnos ante el dramatismo absoluto de la muerte [...] Hay morbo y placer vergonzoso en la contemplación de esta agonía minuciosamente realista (Gopegui, 1990: 40-45).

Toda la crítica destaca el trabajo de José Pedro Carrión. Así E. Galán lo califica de recital interpretativo, de autenticidad humana y realismo: “Carrión construye un Emmanuel Kant que se consume y manifiesta la terrible agonía del hombre y hace de su personaje la imagen patética del hombre próximo a la muerte”. Califica la interpretación

⁵⁷ El texto que hemos manejado para nuestro análisis de la obra es SASTRE, 1989.

de magistral y alejada de tópicos y tics.⁵⁸ Para López Sancho, “Carrión es un magnífico y muy personal actor, con una hermosa voz, que sacrifica con acierto los tonos agudos, y que compone bien el angustioso personaje ausente de sí mismo”. Refleja en su crítica la sustitución, que hace Sastre, de Thomas de Quincey, que contó esos últimos días de Kant, por el romántico alemán Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann y remarca que las iniciales de este (ETA), cuyos nombres uno es falso, son gratas al escritor. Destaca la semiología de lo visual, que olvidando algún exceso, aporta grotesco al drama conceptual y el cómo se mantiene un cierto realismo idealizado sin percepción de lo que, inteligentemente ficticio, fantástico e irónico, ha puesto el autor en su texto. Lo considera merecedor de un justo aplauso.⁵⁹

Haro Tecglen apunta que los diálogos tienen calidad pero no profundidad, ingenio o seriedad. Kant, con actor y texto, tiene la grandeza de lo dramático y hasta de lo abominable, pero opina que el resto es servidumbre teatral, relleno, movimiento en torno a lo inmóvil para hacerlo pasar, pero no se consigue y se ve la pesadez, la inutilidad y el hallazgo de que no hay hallazgo. “Intérprete magnífico que compone un personaje con mezcla de piedad y risa; que vive el asco, la abominación, la podredumbre de la muerte lenta y degradada”.⁶⁰ Para Enrique Centeno, en cambio, la obra es la aportación más valiosa, acabada e inteligente del autor en cuanto a madurez dramática, riesgo y reflexión poética y realista. Sastre alejado de su teatro social de circunstancias, “ahora -dice- reflexiona sobre la vejez, sobre la reacción que la muerte produce en el individuo y en quienes le rodean, y quizá sin proponérselo, sobre la misma eutanasia, cuando el individuo pasa a un estado dolorosamente vegetativo”.⁶¹

LOS HOMBRES Y SUS SOMBRAS. AUTOR: Alfonso Sastre. DIRECCIÓN: César Vicente. INTÉRPRETES Grupo Alcores de Madrid. Teatro Centro Cultural Galileo del 19 al 22 de octubre de 1991.

*Los hombres y sus sombras*⁶² (*Terrores y miserias del IV Reich*) es una pieza donde la informática aplicada por el estado convierte a las personas en sombras errantes, en fantasmas de sí mismos. Eskorial es el centro de recepción de datos y análisis de la información social, que dependen del Ministro del Interior del IV Reich. Cada hombre

⁵⁸ Crítica de GALÁN, E., “Recital de Carrión”, “YA”, Madrid, 22 de febrero de 1990.

⁵⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “El Kant-Hoffman de Sastre, trabajo interesante”, ABC, Madrid, 23 de febrero de 1990, pg. 99.

⁶⁰ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Abominable senilidad”, *El País*, Madrid, 23 de febrero de 1990.

⁶¹ Crítica de CENTENO, E., “Cruel retrato de la vejez”, *5 Días*, Madrid, 23 de febrero de 1990.

⁶² El texto de referencia en nuestro estudio es: SASTRE, 1988.

tiene su sombra y es suya. En realidad esta no lo es, porque es de uso y dominio policial, es un doble que posee impreso al individuo, su cuerpo, su pensamiento, sus actos, pulsiones y voluntad. Este centro (Zentrum) tiene pantallas de control de sombras, de imágenes, currículum, pantallas que denuncian los grados de culpabilidad ciudadana de todos, incluidos los funcionarios que trabajan allí de espías. Uno de ellos, Hans, cede a la debilidad de avisar a su hermana Margaret de que los ordenadores la tienen bajo sospecha.

El subtítulo la define como una obra sobre *los horrores y las miserias del IV Reich*. En realidad son cinco dramas que en otros tiempos se hubiesen considerado fantásticos.

EL VIAJE INFINITO DE SANCHO PANZA. AUTOR: Alfonso Sastre. DIRECCIÓN: Gustavo Pérez Puig. INTÉRPRETES: Pedro Ruiz, Juan Llaneras, Paco Camoiras, Silvia Lurueña, Carlos Bofill, Jesús Prieto, Felipe Jiménez, etc. MÚSICA: Gregario García Segura. ESCENOGRAFÍA y FIGURINES: César Oliva. Teatro Centro Cultural de la Villa del 22 de octubre al 1 de noviembre de 1992.

En *El viaje infinito de Sancho Panza*⁶³ (1984), estrenada en 1992, Sastre se sirve de los pasajes del Quijote para transformarlos a su aire. Su visión de Sancho es un saqueo a Cervantes. Todo concebido al servicio de una idea: la "locura" del escudero era tan fuerte o más que la de Alonso Quijano. Sastre afirma que se limita a extremar el "quijotismo" de Sancho haciendo que sea este el que "saca de sus casillas" a don Alonso Quijano. Una lúdica propuesta entorno al cambio de tornas entre caballero y escudero. La acción arranca en la muerte de Don Quijote de regreso a Valdepeñas (el lugar de la Mancha de cuyo nombre Cervantes no se acordaba) y el intento de suicidio de Sancho que es internado en un manicomio. El psiquiatra de turno diagnostica que Panza fue arrastrado por la enajenación mental de su señor. Sancho lo niega, es el quien leyó vivamente los libros de caballerías contagiando con su fantasía a Don Quijote, el vio los gigantes y contagió con su alucinación al viejo hidalgo. Así que cuenta otra vez la historia, "la verdadera" y lo hace dramáticamente como personaje. Veintitrés escenas con distintos episodios articulados, bajo la nueva óptica planteada y finalizando como empezó con la muerte del Caballero de la Triste Figura. Otra vez el desconsuelo de Sancho recluido en una celda de sanatorio mental (Sarasola, 1992: 38-39).

Para Centeno, la idea de la locura de Sancho ya está en el original y resulta innecesario el talento de Sastre para contarla. Su escena inicial -dice- sugiere mayor creatividad y

⁶³ El texto de la obra usado en este estudio es SASTRE, 1994.

una fantasía muy teatral, donde Sancho, a punto de suicidarse tras la muerte de su señor, es recluido en un manicomio, donde contará su historia, que resulta, y esto es lo malo, esquemática, ingenua y sin aportación alguna.⁶⁴

LOS DIOSES Y LOS CUERNOS. AUTOR: Alfonso Sastre. DIRECCIÓN: Etelvino Vázquez. INTÉRPRETES: Fernando Romo, Begoña Crespo, Antonio Sarrió, Yolanda Criado, Gurene Unibaso, Paco Obregón, Juan Morillo, Pedro Antonio Penco. ESCENOGRAFÍA: José Ibarola. VESTUARIO: Maite Álvarez. ILUMINACIÓN: Jesús Pérez. Teatro del Círculo de Bellas Artes del 27 de noviembre al 1 de diciembre de 1996, dentro del Festival de Teatro Argentaria.

Los dioses y los cuernos estrenada en 1996 es una versión de *Anfitrión* para producciones N y se pone dentro del Festival de Teatro Argentaria. Según Sastre, la obra de Plauto deja ver la doblez del hombre, que no es una verdad terrible, porque dentro de lo saludable es posible la identidad contradictoria. El autor toma con desenvoltura el tema de Plauto, del que dice no se contradice con su biografía porque ya en algunas de sus tragedias muestra virtudes cómicas llamándolas tragedias complejas para distanciarlas de la tragicomedia. Sastre afirma: “La praxis no debe ocultar la agonía, ni las risas han de ocultar las angustias y rebeliones y así he tomado de Plauto todo lo que me parece apropiado para una risa de hoy, en estos tiempos calamitosos” (Sastre, 1995).

EL GRUPO DE SEGUIDORES

Buero y Sastre son los iniciadores del realismo social. Están preocupados por cuestiones existenciales sobre la que asientan la acción de unos personajes atormentados por los límites de su naturaleza humana. En sus seguidores, no aparece con tanta nitidez esta angustia existencial o la de sus personajes, pero les une su actitud de realistas con denominación de social junto a la actitud de protesta y denuncia (1955-1970). Su teatro contestatario les mantiene alejados de los escenarios inicialmente. La rigidez de la censura y la dureza del Régimen ceden poco a poco pero, aun así, no dejarán de ser “la gran generación sacrificada”. Buero sería el precedente del grupo y Sastre un emblemático. Su realismo social está unido a otras tendencias de vanguardia: expresionismo, absurdo, crueldad, esperpentismo, distanciamiento o teatro épico (Monleón, 1962: 1-3). El grupo de autores que la crítica adscribe a este grupo reniega de dicho encasillamiento y cada

⁶⁴ CENTENO, E., “El desdichado viaje de Sancho Panza”, *Diario 16*, Madrid, 24 de octubre de 1992.

uno argumenta en contra del mismo. Así, por ejemplo, Antonio Gala con sobrada razón explica:

Es frecuente que a mí se me incluya en la llamada Generación Realista. Sin embargo, ya al adjetivar, para cada autor, ese realismo se deshace en la práctica. Es una clasificación que más bien es teórica o basada en una simplificación para el estudio. Así, se habla del realismo reivindicativo de Olmo, del realismo sensual de Martín Recuerda, del realismo reformista de Rodríguez Buded, del realismo expresionista de Muñiz o del realismo sarcástico de Rodríguez Méndez. En tales denominaciones acaba el adjetivo por alcanzar mayor valor que el sustantivo. Y eso lleva a concluir que más que una generación con coincidencias artísticas o estéticas se trata de una generación con coincidencias éticas (Gala Velasco, 1977: 112).⁶⁵

Dentro de este apartado vamos a ver los estrenos de Carlos Muñiz, Marcial Suarez, José Martín Recuerda, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Ricardo López Aranda y Agustín Gómez-Arcos. El resto de autores del grupo: Alfredo Mañas, Andrés Ruiz, Ricardo Orozco, Ricardo Rodríguez Budet, Ramón Gil Novales, dejaron de escribir o simplemente no estrenaron más.

Carlos Muñiz Higuera⁶⁶ (Madrid, 1927-1994).

Carlos Muñiz adoptó una actitud de protesta social. En su concepción humanista del drama, puso el acento sobre la realidad que le circundó con la finalidad de denunciar las injusticias cometidas contra los marginados. Es un continuador del realismo social con fuerte influencia expresionista. Para él es urgente lo social en la creación literaria como exigencia de su época. Constante en su teatro es la frustrante condición del hombre actual teñida siempre de una estética expresionista y, a ratos, grotesca. Debutó como dramaturgo en el teatro Lara, con *Telarañas* (1955), historia trivial de los amores entre un profesor y

⁶⁵ Esta reflexión e Antonio Gala está contenida en *Teatro español actual*, editado por La Fundación Juan March y Cátedra en 1977 y que supone una recopilación de varios autores.

⁶⁶ Las referencias bibliográficas que hemos utilizado para la introducción a su vida y obra son: ZELLER, 1980. ; SERRANO, 2003 y OLIVA, 2002.

una alumna. Un año después, 1956, estrenó *En silencio*. Al tiempo realiza y dirige varias obras para televisión, lo que le supuso un conocimiento directo de los medios de expresión y numerosos desacuerdos con los criterios de sus superiores.

Carlos Muñiz, al igual que otros compañeros de generación, no pudo vivir del teatro ejerciendo como funcionario de Hacienda desde 1945. Es el autor de su generación que menos intervino en la parte técnica de sus montajes debido a que su fuerte carácter no permitió a las compañías desarrollar su labor con tranquilidad. Las desavenencias con la Sociedad General de Autores fueron la causa por la cual abandonó su nombramiento en la Junta de Censura. La aceptación de este cargo ya le supuso dudas, que intentó compensar presionando desde dentro a los órganos de represión. Nuevamente sus enfrentamientos, motivados por la impetuosidad de su carácter, lo condujeron al cese. No obstante, aun manteniendo diferencias burocráticas, fue apoyado, entre otros, por Buero Vallejo y Alfonso Sastre quienes le tuvieron en gran consideración.

Tras la obra *En silencio* (1956), que muestra el ambiente miserable de seres que han de venderse para subsistir, sus estrenos continuaron. En 1957 con *El grillo* (1955), obra de corte realista centrada en la clase media madrileña y sus ridículas aspiraciones como ascender en el trabajo o no llegar tarde a la oficina. En 1959 *Ruinas* (1957) que sitúa la acción fuera de España, en un clima de opresión producido por la guerra mundial.

Gana el premio Carlos Arniches con *El precio de los sueños* (1958), estrenada en 1966. La pieza aborda el peligro de la apariencia y la mentira como referentes de una clase social. Sueños de pobres provincianos que pasan las horas muertas en el cuarto de estar, con personajes situados convencionalmente en la bondad o maldad. La última obra de esta etapa, de marcado naturalismo, es *Villa Denaria* (1959).

Uno de sus mayores éxitos dramáticos llegó con *El tintero* (1960). Es su obra más representativa. Estrenada en 1962 en el teatro Recoletos de Madrid. Con ella inicia su segunda etapa creativa que le aleja del realismo para desembocar en un expresionismo de raíz europea. “Creo que el expresionismo -escribía por entonces- me da más libertad, me ofrece mejores posibilidades de dar la medida de una sociedad kafkiana, para la que el naturalismo resulta demasiado suave” (Monleón, 1968: 1). La obra en cuanto a decorado, iluminación y trazado de los personajes planteó soluciones alejadas de los estrechos márgenes naturalistas. El protagonista Crock, su mujer Frida o el Amigo, sobreviven con la angustia por cumplir con el deber y la imposibilidad de establecer relaciones normales. Al final Crock se pondrá bajo las ruedas de un tren y en la fantasía final asiste a su propio entierro.

Muñiz destacó por una trayectoria dramática - no lineal- que evolucionó desde el naturalismo hacia lo grotesco y lo esperpéntico. En este proceso *El tintero* marcó un antes y un después en la carrera del dramaturgo. Deudoras de esta estética son la farsa en un acto *Un solo de saxofón* (1961), una historia de marginales en un medio extranjero exótico; y también, su «tragedia caótica en dos partes», *Las viejas difíciles* (1961), estrenada en 1966 en el teatro Beatriz de Madrid. Esta posee una decantación por lo farsesco, encarnado por las Damas, que intolerantes, persiguen sin tregua una pareja que con treinta años de noviazgo ha osado regalarse un beso furtivo. Siguiéron a estas, siempre dentro del mismo estilo *La pirámide* (1962); *El caballo del caballero* (1965), estrenada en 1991 es una especie de experimento de vanguardia; *Miserere para medio fraile* (1966), estrenada en el 1969, trata de la defensa de la libertad a través de la orden de los carmelitas descalzos; y *Los infractores* (1968), otra vez el mundo de los funcionarios y sus reglas. Todas abordan, desde diferentes perspectivas, el tema de la intolerancia y la ansiada libertad.

En 1972, Carlos Muñiz escribió la *Tragicomedia del serenísimo Príncipe don Carlos*, considerada su mejor obra, pero cuyo estreno no se produjo hasta 1980 por problemas de censura. Muñiz da un giro a su trayectoria, tentando el teatro histórico en clave bueriana y esperpéntica. Para ello enfrenta a Felipe II con una concepción reaccionaria del devenir patrio y a su hijo Carlos más progresista, sin importarle convertir al monarca en un títere valleinclanesco al servicio de sus parciales intenciones, enfatizando su agria rectitud y la paranoica rebeldía del príncipe, así como la distorsión de la realidad.

Ante la imposibilidad de estrenar de forma continua, compone *Los condenados* (1974), pieza con la que regresa a cierto naturalismo y que tampoco se representa. Durante la transición política su postura ante el proceso de fue muy discreta. Reconoció la dificultad de enfrentarse a un cambio deseado, cuando durante tanto tiempo vivió en el régimen franquista. Se mostró desconfiado ante los acontecimientos y arrastró largo tiempo el lastre psicológico que le dejó el sistema político anterior. Al tiempo se preocupó, aun sin encontrar soluciones, por el paso siguiente, de ahí estas palabras:

El problema que se nos plantea a todos los dramaturgos ahora es el encontrar el “¿cómo?”, “¿dónde?” y el “¿por qué?” de nuestro teatro, el fundamento de unas nuevas directrices, sin olvidar naturalmente que hemos nacido en el franquismo como dramaturgos, que nos hemos educado en el franquismo como seres pensantes y que ello fatalmente, y aunque no queramos, de alguna

forma ha de pesar también de modo duro y grave sobre nuestro futuro creador (Ragué Arias, 1980: 154).

Muñiz se aleja entonces poco a poco de la escena. A partir de esa fecha, César Oliva apunta obras del autor escritas durante la democracia, las cuales permanecieron inéditas y sin llegar a los escenarios. Entre ellas: *El proceso del General Riego*, *El proceso de reflexión* y *Oratorio de los condenados* (Oliva, 1989: 321). Muñiz señaló el carácter transitorio del “destape”. Pensó que “como expresión teatral es una conquista más de la libertad de expresión. Una conquista que en sociedades alienadas no carece de contradicciones, ya que, más que una expresión artística o dramática, hay en ello un gancho publicitario- pornográfico” (Zatlin Boring, 1980: 19).

También cultivó el teatro infantil, en el que mezcló los tonos circenses con los naturalistas, ejemplo de ello es *El guiñol de don Julito* (1959), *El rey malo*, *Don Godofredo y su lacayo* y *Nochebuena de los niños pobres*. Enemigo de la literatura de evasión, su objetivo fue que los niños tomaran conciencia de su mundo, y por ello afirmó que “el teatro puede moldear la sensibilidad del niño, produciendo un adulto más inteligente y menos salvaje” (Fernández Cambria, 1983: 15-19).

TRAGICOMEDIA DEL SERENÍSIMO PRÍNCIPE DON CARLOS. AUTOR: Carlos Muñiz. DIRECCIÓN: Alberto González Vergel. INTÉRPRETES: Manuel Galiana, Simón Andreu, José García, Toni Velasco, Favio León, Antonio Alfonso, Vicente Vega, Mauro Muñoz, Charo Zapardiel, Antonio Jabalera, Antonio Montero y otros. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Emilio Burgos. MÚSICA: Gustavo Ros. MUÑECOS: Manuel Meroño. Centro Cultural de la Villa del 8 de noviembre al 14 de diciembre de 1980.

Como hemos apuntado, en la década solo estrena una obra en 1980, la *Tragicomedia del serenísimo Príncipe don Carlos*⁶⁷ (1972). Premio Lope de Vega. No fue autorizada para publicarse hasta 1974. El estreno esperaba seis años más por problemas de censura. Cuando salió a la luz, afortunadamente el paso del tiempo no la había vencido. Parte de un tema histórico ofreciendo una nueva lectura para construir una crítica del presente. Muñiz toma como protagonista de su tragedia al Príncipe don Carlos de Austria, y dramatiza sobre su persona y la relación con su padre, el rey Felipe II. Su intención es responder con la verdad esperpéntica a las muchas y estrafalarias patrañas que se han

⁶⁷ Para nuestro estudio de la obra, hemos utilizado la edición MUÑIZ, 1978.

dramatizado a través de los tiempos en torno a la triste figura del príncipe don Carlos y desmitificar un momento de la Historia hartamente sombrío (Muñiz, 1978).⁶⁸ La figura del príncipe don Carlos ha sido objeto de la literatura en muchas ocasiones (*Don Carlos* (1882) de Schiller, la ópera *Don Carlos* (1867) de Verdi) configurándose un personaje romántico que poco tiene que ver con la realidad. El historiador Henry Kamen nos presenta la imagen de un príncipe poco agraciado, afectado físicamente a raíz de su accidente en 1561; de naturaleza violenta, extravagante e inmoderada. A pesar de estos defectos, se señala que era inteligente y, por lo común, amable. Una personalidad extraña. No menos oscura ha sido la personalidad de Felipe II, en torno al cual se han construido múltiples leyendas, sobre todo, a raíz de la dura política represiva mantenida en los Países Bajos. Ya en tiempos de su reinado, se distribuyó por todas las cortes europeas un folleto, *Apología del Príncipe de Orange*, en la que se reivindicaba la lucha de este y se denunciaba la tiranía del rey de España. El folleto incluía una lista de los delitos de Felipe II; sus crímenes, entre ellos el asesinato de don Carlos, el de Isabel de Valois. También hace referencia a su vida lasciva (Kamen, 1998).

En la *Tragicomedia...* hallamos un ambiente cercano a la pintura goyesca, recogido en un ejercicio esperpéntico e impregnado de humor. La Escena VI, de la primera parte, cuando el bufón Estebanillo se sube encima del Príncipe tratando ambos de oír y ver por la cerradura de una puerta lo que el rey habla al otro lado, se asocia con el cuadro de la serie *Capricho* en el que aparece un asno sobre un hombre. Tal paralelismo icónico también lo señala César Oliva, que además nos dice: “Este ejemplo resalta el tono esperpéntico general que, como sucede en Muñiz, es mucho más importante por el planteamiento que por la ejecución. Quizá el lenguaje literario siga sin corresponder al teatral, aunque esto no signifique en la actualidad demérito alguno” (Oliva.1978: 38). Pero esta escena la escribe Muñiz a raíz de un suceso real en el que estando el rey en su gabinete de trabajo, don Carlos fue sorprendido por don Diego de Acuña espiando a su padre por el ojo de la cerradura. Don Diego, al verlo en tal postura, le reprochó con delicadeza su actitud sufriendo la respuesta violenta del príncipe. Ante tal suceso, don Diego suplicó al rey que lo relevara de inmediato de su cargo.⁶⁹

Las soluciones escénicas que plantea el autor muestran una evolución en su dramática tras el retroceso que supuso sus estrenos anteriores. En palabras de Cesar Oliva:

⁶⁸ La intención del autor queda reflejada en la introducción de la obra, que realiza el mismo, en la edición que manejamos de la misma y que está sin paginar.

⁶⁹ La fuente que señala Muñiz es Ludwig Pfandl, *Juana la loca*, pp. 167 y 168.

En Tragicomedia... ofrece una complicada historia en 18 cuadros, repartidos en dos partes y un epílogo, que supone un notable ejercicio escenográfico. El palacio de Felipe II se mostrará desde sus más diferentes dependencias: pasillos, reservados, dormitorios, etc. Los espacios y tiempos en 18 cuadros proporcionan gran dinamismo. Se transita por diversos lugares. El prólogo presenta un acto público. Se trata del auto de Fe celebrado el 8 de octubre de 1559, en la plaza mayor de Valladolid. El rey ocupa el centro de la escena, y a uno y otro lado se colocan la Iglesia y los seglares (Oliva, 1980: 174).

Es curioso que en un auto anterior, celebrado el 21 de mayo de 1559, según Menéndez Pidal, el rey juró, a requerimiento del Inquisidor General y dijo dirigiéndose a don Carlos de Seso: *Yo mismo traería leña para quemar a mi hijo, si fuere tan malo como vos*. Sin saberlo Felipe II estaba marcando el trágico final de su hijo.

Los personajes se desenvuelven en un clima trágico teñido de un patetismo que llega a situaciones grotescas. El humor se decanta hacia lo escatológico como cuando el joven príncipe, al tragarse una perla, es obligado a evacuar; también el olor a elefante que desprende la cámara del príncipe al tener este animal para su diversión. Estos sucesos no son imaginación del autor, tienen referente biográfico.

La figura del príncipe aparece como la de un hombre extraño y marginado enfrentado contra un fuerte poder, el de su padre y la camarilla que lo arropa. La relación entre ambos es crispada. Felipe II guarda una cierta relación con Franco, construida desde el seno mismo del régimen. Un rey desconfiado, severo, preocupado por la familia y el reino, cruel e intransigente, muy apegado a la religión, capaz de cometer graves atropellos en nombre de la Iglesia católica. El rey es un hombre dominado por la superstición religiosa. Por esta causa cometerá horribles crímenes en Flandes. Heredero de Dios en la tierra, cumple la misión de acabar con la herejía que se extiende por Europa y, concretamente, en los Países Bajos. En su santa cruzada comete los asesinatos más atroces, y para ello cuenta con los firmes brazos del duque de Alba, cuya personalidad es conocida por su despiadada violencia. El rey sostiene la nota macabra y esperpéntica extendida a toda la obra y resto de personajes y da pie a Muñiz a crear nuevas situaciones de humor negro. Vemos como ordena a Estebanillo limpiar sus reliquias (manos momificadas, brazos, uñas, ojos de Santa Rita de Casia, etc.) y el bufón mientras lo hace juega con ellas o se le caen por el suelo.

Mucho más dura es la venta de una madre de la virginidad de su hija al príncipe para probar su virilidad. Estos tintes negros en los que se insiste a lo largo de la obra desembocan en ciertos aspectos del *teatro de la crueldad*. Muñiz, conocedor de este y más o menos influido por él, cuenta una crónica real que supera la ficción (Oliva, 1978:41). Siguiendo con el tono supersticioso, señalaremos la escena cuando el príncipe entra en un estado de inconsciencia a causa de una terrible caída que le provoca una parálisis cerebral y los médicos adoptan una actitud de espera milagrosa fruto de su ignorancia y de la creencia del destino en manos de Dios. El rey, cegado por sus creencias sobrenaturales, manda traer a un moro curandero que consigue una leve mejoría. Poco después Felipe II ordena despedirlo condicionado por los médicos que sienten recelos de un hombre no cristiano al que acusan de hechicero. El rey manda realizar procesiones y plegarias para que su primogénito mejore y hasta hace traer los huesos de un monje franciscano, Diego de Alcalá, para ponerlos junto al cuerpo de su hijo. El rostro de la momia del fraile está cubierto con un sucio y agujereado paño de lino que un siglo atrás habría sido blanco. El Duque de Alba aconseja poner el paño del fraile sobre la frente de Don Carlos y así se hace. Resulta macabro saber que Muñiz no se ha inventado absolutamente nada.

El carácter endémico y enfermizo del príncipe don Carlos era perpetuo. Sin embargo, Muñiz, frente a otros autores, sale en su defensa creando a un personaje consciente de su debilidad y de su escasa valía. Es tan consciente de sus defectos, que allí donde no cree tenerlos se esfuerza por demostrar lo contrario. Son momentos donde nos aparece con mayor patetismo. Pese a su malformación física, el autor crea no a un príncipe bufón, sino a un hombre que quiere gobernar y cuyo mayor obstáculo es su padre. Este siempre lo difama por incapacidad. De ahí que don Carlos saque también su aspecto sarcástico y provocador a lo largo de la obra ironizando o enfatizando casi sin transición. El príncipe conspira contra su padre en defensa de la libertad, pero lo único que logra es su encierro y posterior muerte. Quiere llegar a ser el rey de España, regir de un modo diferente a su progenitor y obrar y ceder con justicia en Flandes. Su política se opone a la del rey, por eso este se mantendrá al acecho de cualquier intento de insubordinación de su paranoico hijo.

Las únicas personas de confianza del príncipe son su tío don Juan de Austria, hermano bastardo del rey, y doña Isabel de Valois, la tercera esposa de Felipe II. Siente la traición de don Juan porque se muestra fiel servidor de Felipe. Con la reina es distinto, no solo porque es una mujer joven por la que se sintió atraído y después su padre se la arrebató

para asegurar la descendencia, sino porque doña Isabel, hija del rey de Francia, tiene una ideología diferente a la del rey y una mentalidad más abierta. Doña Isabel, sin oponerse a la voluntad de su esposo, se manifiesta a favor de una regencia más aperturista. El dramaturgo, por eso, le reserva el papel de discreta incitadora de don Carlos, siendo este el único opositor a la política del rey. El confía ciegamente en ella, sintiéndose confortado con su compañía. Doña Isabel será, en los momentos más trágicos, la única que implore al rey piedad por su hijo, pero su esposo hará caso omiso escudándose en los designios divinos. Este afecto entre don Carlos e Isabel ha sido motivo de ficciones románticas como la citada de Schiller.

El texto es una conjunción de sentimientos entremezclados que van desde una actitud despiadada del duque de Alba, hasta el humor negro, la soberbia de la Iglesia o la inocencia de un príncipe paranoico frente al padre que mandará ejecutarlo. El personaje contrapunto es el bufón Estebanillo que aporta la crítica y la sátira y no es castigado por sus insolencias y su desvergüenza al considerársele intelectualmente inferior. Por tanto, cuanto dice escapa a la credibilidad. Funciona como *alter ego* del rey.

Al final, con el encierro y muerte de don Carlos, se desarrolla una escena patética que pretende probablemente conmocionar al público pero que no lo consigue, al menos en cuanto a la crítica se refiere. Esta dirá: la obra empieza como farsa y termina como tragedia; la mezcla que daría una tragicomedia no se realiza bien, hay escenas burlescas, desnaturalizadas, con personajes de movimiento de marioneta, y un final, con la muerte del príncipe, que se pasa incluso del naturalismo para entrar en el énfasis del romanticismo. Respecto a la carpintería teatral el mismo crítico afirma que la preocupación documental de Muñiz alarga muchas veces las escenas, las ahoga. La técnica de cuadros sueltos que componen el retablo de la corte, muchas veces dan sensación de desconexión entre ellos (Haro Tecglen).⁷⁰

Medina Vicario culpa de los fallos al tratamiento dado por el director y los actores: “la dirección de González Vergel no supo encontrar en el texto de Muñiz las claves fundamentales que hubieran podido recuperar sus esencias”. El espacio escénico y los actores no encontraron esa atmósfera apropiada de comunicación y la recuperación de la tragicomedia se quedó en algunos momentos de M. Galiana y diseminados aciertos en la propuesta escénica (Medina Vicario, 1980a:169).

⁷⁰ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Desmitificación”, *El País*, Madrid, 13 de noviembre de 1980. Pg. 41

Marcial Suarez (*Allariz, Orense, 1918 - íd., 1996*).

Marcial Suarez, dramaturgo, narrador y traductor, tiene más premios que estrenos. Sus obras poseen una sólida estructura y su escritura está bien organizada. Entre sus obras de contenido social y vertiente realista están: *Los sueños también despiertan* (1955); *Estanislao* (1956); o su único estreno anterior, en 1965, *Las monedas de Heliogábalo*. Esta última pieza se centra en el tirano que titula la obra cuya superioridad le hace aislarse del mundo que lo rodea y castigarlo sin remisión. Luego escribirá *Las luces y los gritos* (1970)

DIOS ESTÁ LEJOS. AUTOR: Marcial Suárez. DIRECCIÓN: Emilio Hernández. INTÉRPRETES: Mercedes Sampietro, Héctor Colomé, Margarita Calahorra, Fabio León, Daniel Dicenta, Cesáreo Estébanez, Joaquín Molina, Carlos Kaniovsky e Isidoro Barcelona. ESCENOGRAFÍA y FIGURINES: Toni Cortés. MÚSICA: José María Pou. ILUMINACIÓN: Josep Solbes. Teatro Español del 18 de septiembre al 18 de octubre de 1987.

En nuestra década estrena en 1987, el drama, premio Lope de Vega de 1979, *Dios está lejos*⁷¹ (1979). Argumentalmente presenta un juez, julio, que camino a su nuevo destino conoce a Rosario. El marido de esta fallece al caer de un andamio y su hermano Daniel, que estaba con él desaparece. El matrimonio de Rosario, por dificultades económicas, murió. Ella terminó prostituyéndose con consentimiento del marido. Ahora, al identificar el cadáver de este, descubre que julio es el juez. Daniel confesará haber asesinado a su cuñado cansado de ser el hermano de una prostituta conocida. Para el Comisario está claro: ella es la inductora. Ella lo niega y su hermano la acusa, retractándose después. No se sabe si fue accidente, asesinato o suicidio. Daniel sugiere que asesinato frustrado e insinúa que su cuñado pudo intentar matarlo y caer al hacerlo. El comisario quiere aprovecharse de Rosario ofreciendo dinero y amenazándola pero se retira al llegar el juez. Daniel, que golpeando a un guardia ha huido con su pistola, se la entrega al juez e insiste en salvar a su hermana de la vida que lleva. El comisario viene en su busca y Daniel toma una resolución: “*Tú has dicho que no hay salida, pero hay una*”... Mete la mano en el bolsillo como para sacar una pistola y el comisario lo dispara. Al caer muerto el comisario se pregunta: “*¿Cree usted que ha querido suicidarse?*” La función termina cuando el grito que Daniel lanza al ser abatido es subrayado por el grito del hombre que cae del

⁷¹ Las réplicas que aparecen en nuestro estudio y este está basado en el texto SUAREZ, 1988.

andamio al vacío.

Esta intriga policíaca que gira en torno a un accidente, suicidio o asesinato, con su breve historia de amor entre juez y prostituta es, al tiempo, un caso de conciencia porque la mujer es hermana del supuesto asesino, esposa de la víctima y el juez, su amante, instruye el caso. Este juez, personaje sólido y astuto, portavoz del autor, que causa desconcierto en los otros personajes, explica los problemas de clases, la injusticia de la sociedad y la razón del pobre para su comportamiento. Siendo además, un justiciero intolerante y poco comprensivo (Del Moral, 1987: 58-59).

López Sancho se pregunta si es un drama policiaco, psicológico o de crítica social y se responde que es eso y más. Lo define como cuadro social violento, impregnado de acción, teatro de pensamiento expresado por los actos de los personajes que obedecen las reglas del cuerpo social a que pertenecen. Así el juez duda, no por la mujer, sino porque la Justicia se debate en contradicciones que separan comportamientos de clases sociales. El comisario actúa como instrumento social dispuesto a tomar los medios por los fines. La mujer es ramera utilizada por el marido que, a su vez, es víctima de la sociedad. El hermano es un personaje cambiante, demasiado complejo e intelectual para su estamento cultural. El oficial del Juzgado que "cala" al nuevo juez y cínicamente le plantea complicidad, es un funcionario tipo. La acción no tiene desmayo, es lógica, causal, con diálogos veraces que interesan y sorprenden. Desesperada sorpresa de la mujer. Determinismo de un juez más apasionado por la verdad que por la conveniencia. Comisario de serie negra duramente perfilado. Hermano contradictorio, inteligente, tierno y cruel, cínico y oportunista, quizás incestuoso.⁷²

Para Haro Tecglen esta trama, reflexiones y caracteres, pasan fugazmente por el escenario y no apura lo que tienen que decir o demostrar, a pesar del excelente diálogo, apretado y rápido, irónico y con voluntad de crear una trama inexpugnable. Hay como prisa por terminar y la obra queda en apunte. La dirección acentúa lo policiaco con una imitación del cine. El tono de juego y diversión quitan veracidad al drama y provocan distanciamiento y un enfoque distinto de la atención. Parecido sucede con los actores: la rubia del viejo cine, desgraciada que impulsa el deseo de protegerla, y el hombre impenable, el juez, que sujeto a pasiones y obligaciones apenas se conmueve. Concluye el crítico que todo funciona bien aunque da la sensación de que de otra manera sería mejor.

⁷² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "*Dios está lejos*, vigoroso drama negro de Marcial Suarez", *ABC*, Madrid, 21 de septiembre de 1987, pg. 87.

El drama queda apuntado y sin apurar.⁷³

Centeno le encuentra cualidades, especialmente el lenguaje y la riqueza de situaciones y diálogos, pero cree que su planteamiento y desarrollo pertenecen a un género menor. Una estructura policíaca, de intriga, donde un muerto provoca la aparición de distintos personajes con él relacionados: prostituta, juez, policía. Con estos, el autor reflexiona sobre justicia, prostitución o violencia. Los puntos de vista y actitudes de los personajes son desentrañados y servidos por el director, que basa su puesta en escena en un blanco y negro escenográfico y diversos enfoques; con escenario giratorio que no sirve para "cambiar" el decorado sino para mostrar plásticamente el perspectivismo conceptual típico del género negro. Ayudado de la iluminación y con elementos estrictamente escénicos logra que cuadros y escenas sean secuencias fílmicas. Todo unido a un adecuado reparto sube con dignidad este texto al escenario del Teatro Español.⁷⁴

José Martín Recuerda⁷⁵ (*Granada*, 1922⁷⁶).

José Martín Recuerda califica su realismo de desnudo agrio, cruel, sincero hasta la médula, denunciador y testimonial. Hay crispación y desgarró en sus obras de antes de su estabilidad económica y profesional y en las posteriores la violencia y la actitud de lucha, de compromiso y denuncia se centra en una realidad socio política concreta.

Su dramaturgia apegada a las raíces andaluzas, constituye una apasionante y apasionada exploración por la historia, intrahistoria, teatro y literatura española. Un recorrido por los rincones más oscuros y violentos de la España negra. Sus obras son dramas al límite del equilibrio emocional, a veces redundante y excesivo, de poderosa palabra, imaginación desbordante, gran poder de seducción, con personajes rayando en la paranoia, gentes ansiosas de libertad y la utilización de la historia como metáfora.

Su carrera como dramaturgo comienza al escribir *La llanura* (1947), estrenada en 1954, el drama narra el macabro destino de una familia como consecuencia de la Guerra Civil. La protagonista va todos los días a la llanura y la riega entera al no saber el sitio exacto

⁷³Crítica de HARO TECGLÉN, E., "Un drama sin apurar", *El País*, Madrid, 23 de septiembre de 1987.

⁷⁴Crítica de CENTENO, E., "Una intriga en blanco y negro", *5 Días*, Madrid, 25 de septiembre de 1987.

⁷⁵ Sobre la vida y obra de Martín Recuerda hemos manejado la siguiente bibliografía: COBO, 1998; MARCHANT RIVERA, 1999; SERRANO, 2003 y OLIVA, 2002.

⁷⁶ El nacimiento de Martín Recuerda se suele fechar en el año 1925 pero, según Gerardo Velázquez Cueto, esa es una fecha errónea (Velázquez Cueto, 1984: 11-16).

donde está enterrado su marido asesinado. *Los átridas* (1950) se estrena en 1955; *El payaso y los pueblos del sur* (1951) se estrena en 1956, esta pieza de impronta simbolista está protagonizada por un payaso fracasado a fuerza de enfrentar su genio a un país que ha olvidado reír. Posteriormente, escribe *Ella y los barcos* (1952) y *Las ilusiones de las hermanas viajeras* (1955), drama de corte existencialista en torno a la vida de unas mujeres que, sumidas en la frustración, se ven obligadas a inventar un mundo ficticio donde cobijarse.

En 1958 recibe el premio Lope de Vega por *El teatrito de don Ramón* (1957). Este es un poema lírico escenificado que trata de unos actores que fracasan en la representación de un milagro de Berceo. Obra metateatral que apunta alguno de sus temas recurrentes como la soledad y la incompreensión. Se estrena en el teatro Español en 1959 sin demasiado éxito, quizá por ser un texto poético con ausencia de un conflicto dramático que justifique su extensión. Hasta *El teatrito de don Ramón* dominan en su obra los personajes agonizantes y a partir de *El Cristo* se enfrentarán a las hostilidades del medio. Esta contradicción importante surge cuando Martín Recuerda asimila, inconscientemente, rasgos del teatro europeo, especialmente del teatro de la crueldad, que en su caso llegará al histerismo de sus personajes. Los críticos establecen una división en su producción, obedeciendo al cambio de actitud de los personajes. En la primera etapa se resisten a la rebelión mientras en la segunda plantan cara a las situaciones (Monleón, 1969: 9-15).

En 1960 finaliza *Como las secas cañas del camino*, estrenada en 1965, donde la maestra protagonista se rebelará contra el pueblo que no tolera la relación con su alumno, un joven torero; ella terminará abandonando su casa entre pedradas.

LAS SALVAJES EN PUENTE SAN GIL. AUTOR: José Martín Recuerda. Estrenada en 1963 por Luis Escobar se repone el 20 de octubre de 1987, en el Teatro Isabel la Católica de Granada con DIRECCIÓN: Ángel Cobo. INTÉRPRETES: Amparo López Baena, Francisca Núñez, Josefina Calatayud, Manuel Pereiro, Pepa Sarsa, Ana Frau, Carmen Segarra, Gloria Blanco, Jesús Fuente, Juan Palanco, Salomé Guerrero, Oiga Quesada, Celia Bermejo, Karmele Aramburu, Marta Álvarez, Eisa Gay, Beatriz Carvajal, Aurora Bautista, Miguel García Velasco, José Anibarro, Fernando Sansegundo y Claudio Sierra. VESTUARIO: Miguel Angel Alonso. COREOGRAFÍA: Celia Bermejo y Miguel Angel Alonso. Teatro Espronceda del 17 de febrero al 27 de marzo de 1988.

Después escribe *Las salvajes en Puente San Gil*⁷⁷ (1961). Será su primer gran éxito cuando Luis Escobar la estrena, en 1963, en su teatro Eslava. El estreno representó una arriesgada denuncia. Fue acogida con fervor por los sectores más responsables de nuestra sociedad. En 1967 se hace una versión cinematográfica. En 1987 se reestrena en Granada, siendo la última obra del autor que llegará a la cartelera madrileña en este final de siglo.

En la obra, las chicas de una compañía de revistas, la compañía de Palmira Imperio, llegan a un pequeño pueblo, Puente San Gil, y cambiarán la vida del mismo. La compañía será contestada por las gentes bien pensantes, puritanas e intolerantes, que acusan al teatro de inmoral. La moralina intransigente de las señoras, el rigor inquisitorial del arcipreste, la docilidad de la autoridad civil y la bestialidad del vecindario masculino, hacen, de este supuesto pueblo andaluz, el reflejo de los males de la sociedad española de 1961 con sus características político-sociales reflejadas en la mezquindad cotidiana. Las "salvajes", componentes de la compañía de coristas, sufren la hipócrita denuncia de quienes después serán sus violadores y clientes; obligadas a "hacer la calle" para sobrevivir. Brotan así las confesiones de las chicas, con desenlace muy dramático, que terminará con la muerte de una de ellas y el resto en la cárcel. La causa de la reacción cruel y feroz de esas gentes es la ignorancia y la represión sexual de que han sido objeto a manos de una autoridad que las ha vuelto falsas y con estrechez de miras Monleón, 1969, 17-18). "Teatro denunciador y visceral, rabioso grito de indignación que muestra una oligarquía rural, una Iglesia y Estado-policial corruptos e intolerante [...] Con un dialogo fogoso, de frases breves e incisivas, apropiado para gritarlo con rabia y poder crear un clima de crispación" (Vicente Mosquete, 1987: 9-13).

En su reposición la crítica refleja el envejecimiento del texto y el fallido montaje. Para Enrique Centeno es un capítulo de nuestra historia, no olvidada, pero superada. Tiene baches de interpretación en algunas actrices; escenografía fea y destartalada; y dirección endeble, que no permiten dimensionar el drama y dar la justa medida a personajes y situaciones. "El montaje no ayuda a reconocer el vigor de aquellas "salvajes" y la realidad de tantos pueblos españoles".⁷⁸

José Monleón cree que hablar de las dos Españas irreconciliables es, desde 1975, un planteamiento primario; porque los antagonistas sociales quizá son los mismos, pero sus reglas otras y distinta su forma de enfrentarse. El espectador de 1988 ha de conjugar la obra en el momento que vive con la sensibilidad del cuarto de siglo que hace desde su

⁷⁷ Nuestro estudio de la obra está basado en el texto de MARTÍN RECUERDA, 1998.

⁷⁸ Crítica de CENTENO, E., "Aquella escena necesaria", 5 *Días*, Madrid, 24 de febrero de 1988.

estreno. “Hay que reconocerle que su naturalismo, estructura dramática y condición de sainete desgarrado, ofrecen un hermoso ejercicio de memoria dialéctica, teatral y política”.⁷⁹

De anacrónica la califica López Sancho, que encuentra la obra propia de las décadas cincuenta y sesenta. De ella dirá que la acción, concentrada en una situación límite, muestra la dignidad de los humildes rebelándose frente a la hipocresía de los fuertes. Cree que Martín Recuerda, en este exasperado aguafuerte, explora verazmente las motivaciones de esas mujeres para denunciar explosivamente una organización social. Del montaje dirá que está mal dirigido y sin matices: el cura grita en vez de manifestarse concentrado e implacable en su severidad autoritaria e incomprensiva; el comisario es una caricatura de la autoridad; La Palmira no necesitaría estar vestida de guacamayo; las barrenderas deberían gritar mucho menos y el coro pide pausas, algún susurro y una escala ascendente en la exasperación. “La representación -dice- es un puro chillido con perjuicio de los valores dramáticos del autor. Concluye que puede hacerse mejor”.⁸⁰

Alberto de la Hera dice que el teatro de Recuerda es exuberante, excesivo, anárquico, brillante y original dando la impresión de nadar en ideas y escribirlas todas. Son borbotones de palabras sin dejar ninguna en el tintero. No se controla, no poda, no selecciona y por eso le salen obras desaforadas, donde el barroquismo cubre toda la arquitectura. La inverosimilitud de los hechos, lo exagerado de las situaciones o lo sobreabundante de un lenguaje puede ser agotadora. Del espectáculo dirá que es confuso, gritón y mareante; que las situaciones resultan forzadas, los acontecimientos se atropellan y no hay la calma para que el espectador entre escenas, ya que el director subraya las exageraciones de la obra en lugar de encauzarlas.⁸¹

Haro Tecglen compara el estreno escandaloso del ayer, cuando los bien pensantes se rasgaron las vestiduras y los buenos encontraron la defensa del humilde y la denuncia de los poderes fácticos, con el muy distinto ahora, donde vociferación y caos son de mal gusto en estos tiempos. De la representación contrasta la solemnidad del patio de butacas y el griterío de la escena. Apunta que se soltaron más risas en escenas menores, que horror y piedad en la muerte y violaciones múltiples que suceden a la vista de todos y que aventajan las alusiones o relatos con que se empobrece el teatro hoy. El barullo, el grito,

⁷⁹ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Las salvajes del Puente San Gil*”, *Diario 16*, Madrid, 26 de febrero de 1988, pg. 24.

⁸⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Vuelven, a gritos, *Las salvajes en Puente San Gil*”, *ABC*, Madrid, 20 de febrero de 1988, pg. 84.

⁸¹ Crítica de DE LA HERA, A., “Las salvajes”, “*YA*”, Madrid, 25 de febrero de 1988.

las peleas, lo abrupto está deliberadamente deseado por el autor y expuesto por el director.⁸²

Después de esta obra escribe *El Cristo* (1964), en torno al fanatismo de un pueblo -el español-, incapaz de grandes obras y, sin embargo, resuelto a dilapidar las propuestas medidas de un rebelde, en este caso el padre Juan, un sacerdote de ideas posconciliares, que se enfrenta al pueblo y sus normas. En la iglesia del pueblo el cura impide sacar en procesión al Cristo por considerarlo más que un acto piadoso un culto al fanatismo y llega incluso a romperlo antes que permitir la procesión (Monleón 1969, 18-19). Obra de la que nunca se ha verificado su estreno.

Su siguiente obra, una colorista reescritura del *Libro de buen amor*, titulada: *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, escrita y estrenada en 1965. Una aproximación al personaje histórico en la que la ternura y la sencillez son utilizadas como armas para combatir la intolerancia del medio. Igualmente, en 1968, escribe y escenifica en Barcelona *El caraqueño*, pieza intimista con tendencia a la violencia individual contenida. Años más tarde termina en Estados Unidos una obra intensa y emocionalmente explosiva, con la que inicia una serie de dramas históricos de singular alcance épico:

LAS ARRECOGÍAS DEL BEATERÍO DE SANTA MARÍA EGIPCÍACA. AUTOR: José Martín Recuerda. DIRECCIÓN: Adolfo Marsillach. INTÉRPRETES: Concha Velasco, María Luisa Ponte, Carmen Lozano, Margarita García Ortega, Pilar Bardem, Mari Paz Ballesteros, Pilar Muñoz, Natalia Duarte, Mercedes Lezcano, Maribel Altés, Maruja García Alonso, Ángela Grande, Alicia Sánchez, Antonio Iranzo, Francisco Marsó y otros. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Montse Amenós e Isidro Prunes. COREOGRAFÍA: Mario Maya. MÚSICA: Enrique Morente. Teatro de la Comedia del 4 de febrero al 3 de julio de 1977.

*Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*⁸³ (1970), que con el subtítulo de "Fiesta española en dos partes", está protagonizada por mujeres, reclusas de un convento convertido en prisión, centrando la acción en el personaje granadino, Mariana Pineda. El canto de libertad de estas mujeres contra la opresión que padecen es una proclama dirigida al dictador bajo cuyo régimen vive el creador. La tendencia a la estética esperpéntica queda reforzada por el mayor dinamismo en la acción en favor de un espectáculo desmesurado y total (Ruiz Ramón, 1974b: 14-15). La obra, estrenada en 1977, bajo la dirección de Marsillach, introduce el marco histórico de 1831, cuando las

⁸² Crítica de HARO TECGLÉN, E., "Furor y gritos", *El País*, Madrid, 20 de febrero de 1988.

⁸³ Nuestro texto de referencia para nuestro análisis es el aparecido en *Primer Acto*, N°169, junio de 1974.

contiendas entre liberales y monárquicos producían todo tipo de injusticias fruto de los tiempos absolutistas de Fernando VII y de las contradicciones del pensamiento del pueblo español.

Plantea a Mariana Pineda con otras presas políticas en el beaterío de Santa María Egipciaca. En el beaterio, conocido por el autor antes de ser destruido, se encerraban a mujeres para corregirlas moralmente; ya que sin la certidumbre de sus actitudes políticas, se les aplicaba el sambenito de inmoralidad o prostitución para controlarlas (Monleón, 1974: 8).

Un drama localizado en Granada, que recoge tradiciones, paisajes y gentes para articular su obra. La crítica lo compara con Lorca, de estilo diferente. Para ambos, la admiración por Mariana Pineda llega por iguales vías: la tradición literaria que en romances mitifica a la heroína; y las calles, plazas y estatuas que por toda Granada la recuerdan; junto al conocimiento de su biografía e historia. Mariana Pineda nacida en 1804, pertenecía a la nobleza, hija de capitán de navío, fue criada por padres adoptivos. En 1828 ayudó a escapar de prisión a su pariente, el militar liberal, don Fernando Álvarez de Sotomayor, pasándole en sus visitas un hábito de monje franciscano. Este consiguió adentrarse en las Alpujarras, y de allí escapar a Gibraltar, donde se escondió. Por entonces, ella era una joven viuda con dos hijos. Fue ejecutada por bordar en una bandera, insignia de un levantamiento liberal, las palabras: Igualdad, Libertad y Ley. Por esto, estuvo encarcelada en el beaterío de Santa María Egipciaca, conocido como el de Recogidas. Intentaron chantajearla ofreciéndole su libertad a cambio de los nombres de los liberales insurrectos. Al negarse, fue ejecutada el 23 de mayo de 1831 a garrote vil por el alcalde absolutista Ramón Pedrosa (Sonia Olmedo, 1994: 19-20). La *Mariana Pineda* de Lorca parte de estos hechos y de los romances populares sobrecargados de anécdotas ficticias. Construye un drama modernista, donde lo sentimental no deja paso a lo político. Una heroína romántica, en la que lo lírico articula la obra. En cambio Martín Recuerda construye una mujer consciente del momento político que vive y de las consecuencias de sus actos. Su amante, liberal, de ascendencia extranjera, subraya más su perfil político. El resto de personajes de la obra son ficticios, pero tienen puntos comunes con las mujeres que iban a parar a aquel lugar.

Lo granadino viene marcado desde el título: "las arrecogías" (recogidas), que hace referencia no solo a las mujeres que vivían en el beaterío, voluntariamente u obligadas, sino a una calle de Granada con ese nombre. Con el empleo de coplas, fandangos, tanguillos, etc., se recoge toda una tradición popular, que denuncia la situación socio-

política de un modo festivo, como contraste del carácter andaluz entre trágico y alegre y con deseo de vivir pese a la dureza de las circunstancias.

En *Recuerda*, lo trágico se vuelve exagerado, pretende arrancar lo visceral del público. Asimila inconscientemente técnicas europeas, adoptando recursos del teatro épico. El autor se sirve de la heroína como arma denunciadora de la represión sexual, siendo otro modo de abordar la represión política (Oliva, 1989: 268). Ruiz Ramón ve en este personaje un héroe colectivo, al que el autor sabe enfrentar con una multiplicidad de caracteres. Pero su individualidad es, a la vez, representativa de soterrados complejos y actitudes colectivas que solo mediante su individualización podían manifestarse de forma concreta en escena. Conseguir personajes individualizados y colectivos a la vez evitando la abstracción que la visión expresionista de la realidad conlleva, era hazaña no pequeña para el dramaturgo. De este modo el beaterio se convierte en microcosmos de personalidades que define el salvaje carácter ibérico. Un carácter que atrae enormemente al autor y al que considera como uno de los mayores perjuicios en la conquista de las libertades (Ruiz Ramón, 1998: 502-507).

Las disputas en el beaterío tienen el germen de la desconfianza. La razón de estar allí son sus relaciones amorosas con liberales. A Mariana Pineda se le acusa de esto, además de bordar una bandera para su amante. Pero su final es más trágico: una sentencia de muerte en juicio a puerta cerrada y sin su presencia. Antes de ser ejecutada el juez le da la oportunidad de salvarse si revela el nombre de algunos liberales, entre ellos, el de su amante. Mariana no acepta convirtiéndose en una heroína símbolo de la libertad.

El crítico Sixto E. Torres, ve la figura de Ramón Pedrosa como símbolo de la opresión del poder frente al de la libertad que representa Mariana Pineda. Un poder tiránico extensible al régimen franquista. Un comportamiento cruel del sistema político dictatorial, que le tocó vivir al autor, y que se refleja en el personaje de Rosa, la gitanilla a la que torturan. Otra cuestión es la oposición sentimiento-razón. Un enfrentamiento solo teórico porque las mujeres llegan al beaterio, lo hacen por seguir y hacer suyas las ideas de los hombres a los que aman y padecen su condena por entregarse al amor, que no atiende a la razón. La única capaz de ver ese enfrentamiento y analizarlo es Mariana Pineda. Ella se debate entre la razón y el sentimiento, y acaba por anteponer una causa política a su vida. Ese sentimiento de entrega al pueblo se estrecha más a causa de su relación con el capitán, con el que comparte su ideología, pero no vive a expensas de las ideas que ese hombre le infunda. Sin embargo, la protagonista concluye que sentimiento y razón están tan íntimamente unidos que forman un todo indivisible. La obra expone

abiertamente envidias, violencia y provocaciones verbales, es decir, la condición salvaje del ser humano como fruto del medio en el que tiene que vivir. Martín Recuerda no se esfuerza por hacer ver la bondad de ese pueblo; el exceso visceral hace posible que el público se sienta conmovido (Torres, 1980: 116-121).

Las arrecogías... tuvo un gran éxito de público y crítica, con definiciones rotundas como la de López Sancho: “una obra de arte que tiene la virtud de responder a la metáfora de una realidad socio-política”.⁸⁴ Enrique Llovet destaca la fuerza dramática del texto y el acertado aprovechamiento de sus fuentes: “de un soberano puñetazo acaban de colocar la fiesta teatral en el importante y altísimo lugar que le corresponde. Pero lo que retumba y retumba en su obra es el esperpento valleinclanesco y un ceremonial de crueldad”.⁸⁵ Francisco Ruiz Ramón ve en la dramaturgia de Recuerda una concepción del teatro como espectáculo total, por integración de lo gestual, musical, plástico y poético (Ruíz Ramón, 1974b: 14-15).

En 1971 traza la sinopsis de *La cicatriz*, y al año siguiente finaliza:

EL ENGAÑO. AUTOR: José Martín Recuerda. DIRECCIÓN: Jaime Chávarri. INTÉRPRETES: Marisa de Leza, Antonio Iranzo, Enriqueta Carballeira, Francisco Casares Berta Riaza, Amelia de la Torre, Marina Segura, Marisa Paredes, Pedro Miguel Martínez, Alejandro Ulloa, Margarita Calahorra, José Luis Lespe, Antonio Ross, Enrique Closas, Emilio Fuentes, Javier Sandoval, Francisco Olmo, Juan Meseguer, Julian Argudo y otros. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: José Hernández. COREOGRAFÍA: Alberto Portillo. MÚSICA: Antón García abril. Teatro Español del 13 de febrero al 15 de marzo de 1981.

*El engaño*⁸⁶ (1972) es una tragedia en dos partes, premio Lope de Vega 1976, que subtítulo "Versión dramática de la otra cara del Imperio". Teatro de rebeldía, en la línea de populismo barroco de *Las arrecogías...* De tema histórico, se ubica en la Granada del siglo XVI, bajo los reinados de Carlos V y Felipe II, monarcas enfrentados a la Alemania protestante. Protagonista Juan de Dios, pobre e iluso granadino, que con sus manos y la ayuda de unos cuantos como él, levanta una y otra vez un hospital para desvalidos en la sórdida España imperial. Figura más tarde beatificada por su dedicación a los pobres, gracias a la Orden Hospitalaria que fundó.

⁸⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L. “*Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, un gran grito en el teatro español, *ABC*, Madrid, 6 de febrero de 1977. Pg. 64

⁸⁵ Crítica de LLOVET, E., “La fuerza dramática de estas arrecogías”, *El País*, Madrid, 6 de febrero de 1977.

⁸⁶ El obra de referencia para nuestro estudio y las citas de texto que aparecen en el mismo pertenecen a MARTÍN RECUERDA, 1981.

El autor destaca la oposición entre Iglesia oficial y religión real y establece un diálogo entre caridad y revolución. Dirige la crítica a una monarquía que derrocha sus riquezas en guerras que hunden a la gente en la penuria y contra una Iglesia alejada del pueblo. Actitud denunciadora sobre el pasado, que construye una visión de la historia de España opuesta a la versión "oficial". Así, a través del protagonista, denuncia el pacto de la Iglesia con los reyes, que roban al Hospital el dinero del alimento y cuidado de los soldados enfermos y lo gasta en la guerra luterana. La unidad doctrinal que obsesiona al Emperador tiene su paralelo en la época franquista.

Una vez más cobra importancia lo festivo en la creación. Cuadro popular, en el que por medio de danzas y canciones pone de manifiesto un clima de represión y carestía. En palabras de Martha T. Halsey y Angel Cobo: “su finalidad es construir un *espectáculo de teatro total en que la tragedia se envuelve o se disfraza en música, burlas y carnavalizadas*” (T. Halsey y Cobo, 1981: 29).

La obra está dominada por la violencia, como expresión de los marginados y de quienes contribuyen a ello. Los personajes aparecen continuamente exaltados, fuera de sí mismos, con sus gritos desesperados. Con ello pretende contagiar al espectador la agresividad, llevándolo a un juego catártico y haciéndolo cómplice de la rebeldía de sus personajes. Estos son el resultado de la violación de unos derechos fundamentales. Personajes de carácter coral que unen sus fuerzas en defensa de una víctima colectiva, que no es otra que ellos y sus miserias. Estos marginados son la otra cara del Imperio de la cual el autor se hace eco, comuneros, ladrones, prostitutas; grupos sociales definidos como desechos humanos. Las mujeres, en principio divididas, tienen escandalosas disputas atacándose e insultándose sin piedad, pero cuando se produce el incendio del hospital, no solo se unen, sino se solidarizan con los Hermanos y los protegidos de Juan. Todos ellos, incluidos los autores del incendio y los propios protegidos que permanecen indiferentes a la obra hospitalaria de Juan, son los representantes del otro lado de la sociedad. Un lado del que la realeza abusa mientras se regocija en el esplendor de un derroche alimentado por su soberbia (Torres, 1980: 131). El protagonista, Juan de Dios, es un nuevo héroe, con implicaciones sociales que, con sus palabras y actos sin violencia, atrae a una población que vive toda clase de atropellos viéndose abocada a robar o a prostituirse. Él se enfrenta a una sociedad jerárquicamente establecida y por eso quienes lo rodean tratan de hacerle ver que nadie lo tiene en consideración, que es un "engaño".

Juan trata de construir un hospital para dementes y mendigos. Permanecerán a su lado hombres como Antón Martín, su continuador, antiguo comunero, que llegó a Granada

buscando al asesino de su hermano, y que permanecerá en el hospital cuidando enfermos junto a su enemigo Pedro de Velasco, a quien perdonó y salvó de la muerte. Antón Martín representa lo revolucionario en el diálogo entre caridad y revolución: la caridad sostiene el problema, la revolución quiere erradicarlo, pero como esto no es posible inmediatamente, se necesita mientras el alivio de la caridad. La gente sigue a Juan por sus palabras y sus actos, pues como Jesucristo, sin juzgar, intenta que las prostitutas abandonen esa vida y no acaben sufriendo enfermedades venéreas propiciadas por los soldados en campaña. Además, consigue que gente adinerada done sus riquezas para la construcción de su hospital e incluso que asistan a los enfermos.

El hospital ofrece una perturbadora visión dantesca. Hasta él se acercan personas de la nobleza, como doña Ana de Osorio, atraída por el protagonista. Su interés, sexual, desaparece de inmediato, cuando el célibe Juan de Dios le muestra su cuerpo desnudo, afectado por la sífilis.⁸⁷ El deseo se transforma en repudio sin dejar de sentir afecto hacia su santidad, siendo una de las personas que se mantendrá a su lado, cuando muera ante la inhumanidad de sus acreedores. Entre los personajes, se encuentra Juana la Loca, de quien no se tiene conocimiento histórico de que estuviera en el hospital de Juan de Dios. De haber estado en Granada la hubieran internado en el Hospital Real construido por sus padres para dementes de la nobleza. Por aquel entonces Juana era una anciana y no el personaje que inventa Recuerda, que pretende señalar una afinidad espiritual entre la reina y el protagonista. Doña Juana se identifica con una España víctima y, por tanto, cercana a Juan de Dios, que representa la verdadera comunidad frente a la del Emperador. He aquí las dos Españas, cuya auténtica realidad es vista, paradójicamente, por una alucinada. Este personaje regio resulta útil al autor, porque le sirve para evidenciar la locura de los cuerdos. Estos cegados por sus ansias de poder a costa del sufrimiento ajeno, convierten al ser humano en víctima. Por tanto doña Juana, es el símbolo de una España enferma y desvalida, a la que sus gobernantes no amparan, sino que someten constantemente.

El amor, para Juan, representa el móvil que impulsa a la gente. Así lo cree el personaje y también el autor. La capacidad de amar del protagonista se extiende a todos sus semejantes, y eso es algo que no comprende la Pinzona, prostituta enamorada de él, que lo sigue y ayuda hasta el último momento. Su amor le lleva a sacrificar su cuerpo para que a Juan no lo persigan los acreedores; pero la honestidad de este le impide aceptar sus donativos, pues lo importante es el alma de ella. La composición de los caracteres de Juan

⁸⁷ No hay constancia de que Juan de Dios tuviera sífilis, creemos que es un dato de invención dramática.

de la Cosa y la Pinzona, la Dominicana y Remedios, son invenciones, independientemente de la existencia real de estas prostitutas.

Hay símbolos, como la bandera enarbolada y manchada de sangre seca, donde se lee: “*para creer, no necesito entender*”, que el autor distribuye en la pieza como descripción de la ignorancia de las autoridades gobernantes. En medio de este clima, solo la voz de JUAN se alza sin temor: “*Están construyendo la catedral con riquezas robadas. Están gastando el dinero de nuestros alimentos (...) En este Imperio no se siembra la gloria, sino la destrucción, el hambre y la muerte*”. La ausencia de temor fortalece su esperanza, firme incluso cuando sus protegidos incendian y asaltan el hospital. Hacia ellos la comprensión es infinita, y lo sucedido es un motivo más para seguir creyendo en el Hombre. Esa ceguera, que deposita en el ser humano, es algo que fuerza a Antón, partidario de la violencia para obtener resultados, a comprender.

Los tránsitos de escena se apoyan en coros que entonan citas bíblicas del profeta Jeremías y Salmos de David. *El engaño* intenta de nuevo fundir escenario y platea. La idea es construir un espacio envolvente malogrado por un exceso de visceralidad descarnada. Dirá el autor: “Todos hemos de participar (en el hecho teatral) y todos hemos de transformarnos. De esta manera, se producirá el misterio teatral por medio de la magia y no por el de la sorpresa vulgar y mecánica al uso” (Martín Recuerda, 1979a: 17).

Si Las *arrecogías...* suponen un éxito en la trayectoria de Martín Recuerda, sucede lo contrario con *El engaño*. La crítica manifestó su opinión unánime, pero negativa. De este modo, López Sancho no solo señala que los personajes responden a estereotipos desdibujados, a lo que contribuye un exceso de datos, sino que, además, en la búsqueda de un teatro total, el autor no produce una estructura dramática válida y, lo que es más grave, tampoco llega a plasmar una imagen crítica del turbulento período español y granadino.⁸⁸ Para Haro Tecglen la obra no funciona dramáticamente; carece de fuerza y resulta aburrida. No resiste la representación, a pesar del derroche en nombres, esfuerzos y medios económicos. Todo el diálogo está empedrado de tópicos dichos en un lenguaje arcaizante, cayendo en la indiferencia y el aburrimiento.⁸⁹

En 1981, los acontecimientos se suceden tan deprisa que el drama de Martín Recuerda dialoga con la fortaleza de una época franquista que ya ha declinado. Fácil conclusión

⁸⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El engaño*, de Martín Recuerda, en el Español”, *ABC*, Madrid, 17 de febrero de 1981, pg. 61.

⁸⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Demasiado esfuerzo”, *El País*, Madrid, 15 de febrero de 1981. Pg. 31.

con la perspectiva de los años, pero resulta entendible la desconfianza del autor en su momento.

En 1973, empieza a escribir *Crucifixión, muerte y resurrección de la Celestina*. Pero poco a poco, Martín Recuerda, es apartado de los escenarios, si bien continuará escribiendo de forma prolija. De los primeros años de la democracia son *Caballos desbocaos* (1978), especie de continuación de *Como las secas cañas del camino*, centrada ahora en la España de la corrupción y el terrorismo.

EL CARNAVAL DEL REINO. AUTOR: José Martín Recuerda. DIRECCIÓN: Alberto González Vergel. INTÉRPRETES: Carmen Bernardos, Esperanza Alonso, Francisco Portes, Concha Tejada, Carlos Piñeiro, María Teresa Cortés, Luis Perezagua, José Antonio Suances, Manuel Brun, Carmen Hernández, María Teresa del Olmo, Abel Gavero, José Ramón Olsen, Enrique Bueno, Harold Zúñiga. MÚSICA: Gustavo Ros. ESCENOGRAFÍA y FIGURINES: José Miguel Ligeró. MÁSCARAS: Ángel Camarata. Centro Cultural de la Villa del 19 de octubre al 22 de noviembre de 1983.

Ya en 1980 termina *Las conversiones*, donde junta una joven Celestina con un patético Enrique IV de Trastámara, para hablar de la España intolerante. Esta pieza se estrena en 1983 con el título de *El carnaval del reino* y titulada "Fiesta trágica". Un texto insólito, de gran profundidad y con un lenguaje extraordinario y hermoso. Habla de la Castilla de las Conversiones; a medio camino entre la lucha fratricida, los viejos códigos, los viejos rencores, los revanchismos y cuentas pendientes. Habla de insolidaridad, egoísmo social traducido en fuga de capitales, industrias arruinadas y fraude fiscal. Y como fruto de la situación un individuo que vive en continua angustia, entre incomunicación y desencanto, amor y soledad, duda y búsqueda de la verdad. En 1985, cuando El Teatro Estable Juan de la Encina de Salamanca elige esta obra, *Las conversiones* (subtitulada en esta ocasión: *muerte y resurrección de Celestina*), para su representación, su autor la define como “un tema castellano con proyección a todo el mundo hispano: planteamiento crítico y desmitificador de la historia, visión formal radicalmente opuesta a la tradición de nuestro teatro histórico, y planteamientos innovadores [...] Un teatro enraizado en la sociedad española, grotesco como ella misma, que presente sus deformidades aunque no sea bien aceptado...” (Santos, 1985: 39). La finalidad de Recuerda es la compresión, una mirada hacia el prójimo y la asunción del coraje desde una interpretación distinta a la tradicionalmente aceptada de este episodio histórico. Nos presenta el tema del reinado de Enrique IV de Trastámara, llamado El Doliente, y el mundo esperpéntico que le rodeó. Estamos en la lucha por el poder entre los Trastámaras. Y según la obra, Enrique IV es

homosexual y no impotente, como rezaba la leyenda de su "alias", dado que su primera esposa, doña Blanca de Navarra, después de dos años de matrimonio *fincó doncella*.

Mezcla la adolescencia de Celestina con el reinado "denigrante" y la vida de este rey; siendo el quién por obra de la libertad literaria, de un tajo, con su propio puñal, afeará el rostro de la vieja alcahueta, cuando esta a los 15 años aún era doncella y pura. Martín Recuerda decide que Celestina era hija de sastre, dueña juvenil de tenerías servidas por perseguidos judíos. Que Claudina, su aya, su protectora y madre de Pármeno, el criado de Calixto, será su maestra en hechicerías, ensalmos y tercerías licenciosas. La joven Celestina pudo haber sido como nos la presenta el autor. Lo que resulta indiscutible son los temores de los judíos conversos y así debieron sufrir los obreros de las tenerías. Probado está el desorden de Enrique IV de Trastámara y las razones en las que se apoyó Isabel para eliminar a la Beltraneja. Los personajes históricos e imaginados se entrecruzan así, con discursos, más que diálogo, sobre temas morales y sucesos pasados, que no nos llegan bien. Martín Recuerda de un modo hiperbólico acumula en la lírica todo, y deja correr la pluma a impulsos de la imaginación en exaltado delirio, lo que provoca que la acción dramática sea escasa y casi todo se cuente más o menos arbitrariamente. Inevitablemente todo queda un poco deshumanizado y retórico (Arce, 1983a:15).

HARO TECGLÉN lo califica de drama romántico desde la heterodoxia, con prosa caliente de vocación poética, y una construcción y montaje con nostalgia de ópera. Largas tiradas, o arias, descriptivas y recitativas, describen la lóbrega Castilla de los Trastámara. LÓPEZ SANCHO lo llama pastelón, en pleno furor imaginativo, drama pseudohistórico. Historia de ficción sin desarrollar, solo planteada, porque una vez llegado el momento en que Enrique acuchilla el rostro de la pura y bella Celestina núbil, la abandona, y el telón cae. Para ANTONIO VALENCIA "el autor tiende a teatralizaciones exaltadas, voluntariosas, que dan lugar a retablos escénicos bulliciosos, no exentos de interés en su alboroto".⁹⁰

En la década de los ochenta escribe la primera versión de *Carteles rotos*, fechada en 1982, que viene a ser un cuestionamiento un tanto ambiguo de la nueva democracia. Estas tres últimas obras, abordan la problemática de un tiempo siempre visto desde la peculiar mirada pesimista del autor, que para nada confía en un aspecto positivo de este momento, si bien su desencanto está justificado en la medida en la que, con el nuevo proceso político, ni sus creaciones obtienen mayor éxito, ni estrena con más frecuencia.

⁹⁰ Las tres críticas que reflejamos están sacadas de: ÁLVARO, 1984: 94-96.

La Trotski (1984), es un esperpéntico personaje, que después de años de luchas y cárceles, acompañada de viejas compañeras quieren su parcela en la democracia y solo reciben la incompreensión de esta nueva España. Una mirada peculiar sobre la situación actual de las relaciones entre vencidos y vencedores de la Guerra Civil Española. Metáfora, en clave política, de unos creadores que, una vez implantada la libertad, se han visto desasistidos y apartados de los escenarios. Se estrenará en el teatro Central de la Expo de Sevilla (1992) con dirección de César Oliva y Lola Cardona en el papel protagonista (Vallejo, 1992a: 42-43). De esta surgen: *La Trotski se va a las indias* (1987) y *La Trotski descubre las Américas* (1995). Calificadas de teatro fiesta: se canta, se baila, se maldice, se malvive y se muere. Después de *La Trotski* finaliza *La cicatriz* (1985), en torno a un tema latente en sus obras, la homosexualidad. Más tarde estrena *El Amadís de Gaula* (1986), proyecto de principios de los setenta, bella recreación del ambiente caballeresco con pasado lleno de motivos románticos.

Las reinas del Paralelo (1983) se estrena en 1991. Casi todos sus textos le son estrenados; aunque desgraciadamente tienen que esperar mucho tiempo para ver la luz. No estrenar las obras inmediatamente después de haber sido escritas es de lamentar doblemente en el caso de José Martín Recuerda, en tanto que es el único dramaturgo de su generación que se detiene en la reflexión sobre el periodo de la transición política: *La deuda* (1988), *La «Caramba» en la iglesia de San Jerónimo el Real* (1993), *El enamorado* (1994), *Los últimos días del escultor de su alma* (1995), *El Carmen en Atlántida* (1996) Y *Queremos la revolución* (1997). Algunas de ellas publicadas y esperando ser presentadas al público.

Para Martín Recuerda todo lo foráneo es sinónimo de perjudicial, en tanto que se aleja de las raíces hispánicas, de ahí la preferencia porque a su teatro se le califique de *ibérico* y no de *realista*. El dramaturgo defiende el término de la siguiente manera: “Lo ibérico para mí es lo salvaje. Lo salvaje enraizado con todos los vicios y virtudes que los españoles llevamos dentro. Desde mi primera obra hasta la última han sido puros gritos de arrebatos y rebelión” (ABC, 4-02-1977).⁹¹ Dicho esto, con el tiempo se va alejando de ese término *realista* con el que en un principio no estaba tan en desacuerdo, pues a la pregunta de: *¿Qué significa para ti el término 'realista'?* Responde: “Un término profundo que han querido desvirtuar algunos de la CIA. En el término realista se apoya todo el gran arte español, desde 'La Celestina' a los mártires que cantaron Juan Breva y la

⁹¹ El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “Las arrecogías del beaterío...”, ABC, Madrid, 4 de febrero de 1977.

Niña de los Peines. El término realista surge de nuestras mismas entrañas. Quien por snobismo se quiere apartar del término, ni es español ni sabe qué es España” (Martín Recuerda, 1976a: 17-18). Pero después afirmará: “*Mi teatro no se puede llamar realista: el realismo no ha existido nunca*” (ABC, 5-02-1977).⁹²

Lauro Olmo Gallego⁹³ (Orense, 1922- Madrid, 1994).

Lauro Olmo escribió para el espectador antiburgués cuando el público que asistía al teatro era burgués, por tanto la relación escenario y público fue escasa. Su teatro de influencia sainetesca evoluciona hasta desembocar en inteligentes dramas populares con capacidad de denuncia social y una comunicación a través de un lenguaje popular y realista. Lenguaje denso dentro de la fórmula del “sobreentendido” que evita la censura oficial y crea tensión dramática. Este elemento de su teatro es germen para los “nuevos autores”, de años posteriores y más experimentales.

Presente con un par de estrenos, la década no le fue propicia como autor teatral. Representando mejor que nadie a la generación un día prohibida que estrenó con muchas dificultades, y que tras el fin de la dictadura se encontró igualmente silenciado por razones distintas: “*La historia de mi teatro es una historia de prohibiciones*”, afirmación que podrían suscribir otros compañeros de su generación.

De formación autodidacta, sus primeras obras *El milagro* (1953), estrenada en 1955 y *El perchero* (1953), inédita hasta su publicación en 1996, son obras realistas de contenido crítico que enraízan con la tradición sainetesca. Este teatro popular fue una constante a lo largo de su producción dramática. También escribió piezas de teatro infantil, algunas en colaboración con Pilar Enciso: *El león engañado* (1954), *El león enamorado* (1959), *La maquineta que no sabía pitar* (1960) y *El raterillo* (1960).

En 1968 estrenará *Asamblea General* (1961). Pero su obra de más éxito -dentro y fuera de España- fue *La camisa* (1960), drama sobre la emigración, que tuvo que vencer muchos problemas con la censura antes de subir a escena en 1962. Se autorizó para una sola función de cámara. La obra obtuvo un rotundo éxito quizá por ser un drama social duro, protagonizado por seres de *aquí y ahora* azotados por una necesidad despiadada.

⁹² Afirmación que aparece en el artículo de SAMANIEGO, F., “Martín Recuerda: Andalucía es el principal personaje de mi obra”, ABC, Madrid, 5 de febrero de 1977.

⁹³ La bibliografía manejada para el estudio de este autor y su obra es: RUIZ RAMÓN, 1977; FERNÁNDEZ INSUELA, 1986 y OLIVA, 1989 y 2004.

La pobreza les hace emigrar y les obliga a tener una camisa para estar presentables a la hora de pedir trabajo; algo imposible cuando no hay dinero para vestirse. La prenda incompleta, donde la parte delantera basta para aparentar la totalidad, es la metáfora de la necesidad de emigrar ante el desarrollismo de Franco. El problema del paro queda plasmado así crudamente en estos personajes, de los suburbios madrileños, sin esperanza ninguna. Abrirá así Olmo, la senda de un «teatro moral», atento al hombre en su vertiente social e individual, con voluntad de compromiso, tamizado por una mirada esperpéntica y expresado con un lenguaje vivo de la calle que llega con facilidad al auditorio.

Le seguirá *La pechuga de la sardina* (1962), estrenada en 1963, centrada en un ambiente de prostitutas y chulos a los que define, en palabras de Ruiz Ramón, “el miedo, el deseo sexual reprimido y la imaginación enferma y sucia»” (Ruiz Ramón, 1986). Sobresale doña Elena, la «solterona» patética, víctima y verdugo a un tiempo, y sufridora de un mal, pese a sus intentos por ocultarlo, común al resto de los seres que pueblan la escena: la soledad alienante y desgarradora.

Después vendrán: *La señorita Elvira* (1963), pieza breve que da protagonismo a una mujer coaccionada, desposeída de su identidad. Breves son sus seis obras siguientes donde los protagonistas son también víctimas sociales: *La noticia* (1963), una reflexión sobre el miedo y la represión; *La niña y el pelele* (1965) y *El mercadillo utópico* (1965) de tono surrealista, estrenadas en 1969; *Nuevo retablo de las maravillas y olé* (1965); *Ceros a la izquierda* (1965); y *El tonto útil* (1965). Estas enlazadas entre sí por las voces de los vendedores de periódicos, distribuidores simbólicos de la mentira y el miedo bajo los que vivimos, componen la obra *El cuarto poder* (1971). Aunque su temática es variada su denominador común es la crítica a la prensa, al cuarto poder.

LA CONDECORACIÓN. AUTOR: Lauro Olmo DIRECCIÓN: Alberto González Vergel. INTÉRPRETES: Queta Claver, Alberto Alonso, Charo Zapardiel, Manuel Torremocha, Carlos Lemos, Jesús Enguita y Mary Paz Pondal. DECORADOS: Emilio Burgos. Teatro Infanta Isabel del 10 de marzo al 10 de abril de 1977.

Prohibida por la censura, *La condecoración*⁹⁴ (1964) estrenada en Burdeos en 1965, sube a un escenario español en 1977. Supone un ataque al mundo de la clase política inventada por el dictador, a través del enfrentamiento entre los protagonistas, un padre ligado al régimen de Franco y su joven hijo disidente.

⁹⁴ El texto de referencia en nuestro estudio de la obra es OLMO, 1985.

Una propuesta fallida, donde un brillante reparto no pudo evitar su fracaso. Surge entonces la duda sobre la vigencia de una obra pensada en otras circunstancias. Porque aunque Olmo, en nota preliminar a la edición del texto, afirma como “objetivo la condición humana de unos personajes en torno a la unidad familiar” (Olmo, 1985);⁹⁵ existe otra condición de alcance socio-político no tan vigente. El conflicto que plantea problemas y diferencias generacionales, tiene como marco histórico la España de los sesenta. La organización familiar condiciona la acción o la inacción.

El detonante del conflicto será una medalla concedida al padre por los servicios prestados durante la Guerra Civil. Esta funciona como símbolo y establece un enfrentamiento entre padres e hijos. Don José es un ex-combatiente y padre de familia autoritario. Pedro, su hijo, se enfrenta a él sin miedo pero con respeto; sin caer en el error de su padre, la violencia. La disputa entre padre e hijo se centra en la condecoración. Para el padre supone un orgullo y para el hijo la consolidación de una tiranía, que no tiene en cuenta a otros que piensan y viven de modo diferente. El padre está arropado por quienes consienten con su silencio, la esposa; por quienes son conscientes de la trascendencia de gestos así, el amigo don Lucas; por quien cede ante chantajes emocionales, como la hija; y por los pobres desgraciados a los que solo se les permite soñar con algo que nunca poseerán. Pedro, su hijo, se apoya en sus compañeros, comprometidos en acciones políticas. El padre es incapaz de doblegar la rebeldía del hijo, encarcelado por proteger a un compañero y que desequilibra su autoridad paterna.

En el tratamiento de los personajes, insertada desde el nivel lingüístico, existe una división de clases. El miedo es algo latente que se aprecia en la palabra que se repite: *dejémoslo*. Una obra de carácter naturalista que tiende al sainete. Abusa de la sensibilidad hasta la sensiblería. Con extensos discursos, cargados de denso dramatismo, que hacen lenta la acción.

Una parte de la crítica destaca el no dejar a la deriva obras como la de Olmo que no estrenaron en su momento. Así Enrique Llovet se felicita por *La condecoración* que recuerda una época de catacumbas teatrales, un período de nuestra vida aún cercano y ya paradójicamente lejano, donde las arrugas de los personajes están pidiendo piedad. Turbadora representación por texto, montaje, autor, personajes y por nosotros mismos.⁹⁶

Otro sector crítico como López Sancho señala el deslizamiento hacia el melodrama, el toque sainetesco y la escasa fuerza de algunas escenas. “*La condecoración* es una obra

⁹⁵ La cita es de la introducción a la obra mencionada (Olmo, 1985), sin paginar, titulada “Unas palabras”.

⁹⁶ Crítica de LLOVET, E., “La voz que llega del silencio”, *El País*, Madrid, 13 de marzo de 1977, pg. 29.

de su tiempo porque no solo plantea un conflicto generacional, sino que además pone de manifiesto el grado de intolerancia que se respira en una sociedad”.⁹⁷

Su siguiente obra *El cuerpo* (1965), no es superior a *La condecoración*. *El cuerpo* gira en torno al figurón de Víctor: atleta, en otro tiempo vencedor y ahora recuerdo patético de sus triunfos; personaje que tras su fachada oculta el drama de un alienado. *Plaza Menor* (1967) será el drama de los “ausentes”, de la España popular, habitantes de una ciudad distinta a esa otra que vive en torno a la Plaza mayor, que es la única oficialmente reconocida. Una mirada sobre las clases sociales distinta, desde dentro de la vivencia popular. La acción se sitúa en la España de los sesenta, pero se traslada al pasado en varias ocasiones con el fondo del Himno de Riego, en escenas fuertemente castigadas por la censura. Un entrecruzamiento entre sainete grotesco y esperpento nacido de la dolorosa solidaridad con los personajes. Después vendrá *Mare Nostrum S. A.* (1966, revisada en 1978 con el título de *Mare Vostrum*), que centra la acción en un pequeño pueblo de la costa mediterránea invadida por el turismo. Denuncia las consecuencias negativas de este, pues la corrupción e implantación de los valores que le son propios, dinero y sexo, deterioran las relaciones individuales de los personajes en su vertiente humanística. Hombres y mujeres, pescadores, vendidos a monedas fuertes; turistas que al abandonar el sol del *Mare Nostrum*, solo dejan prostitución, chulería, proxenetismo... Supone una crítica al desarrollo turístico en una España donde los pescadores no logran salir de su miseria.

Olmo recupera vigor con *English Spoken* (1967), estrenada en 1968. Aborda el tema de la emigración desde la perspectiva del que regresa y se encuentra con tan pocas posibilidades como cuando partió. Sin embargo aquí el tema social realista, siempre presente en el autor, se rompe con la inserción de recursos fantásticos, como la aparición del hermano de Basilio. En general, estos recursos fantásticos no fueron entendidos por la crítica.

Tras algunos años de silencio publica en 1973 *José García*. Otra pieza breve en la que, con una estética próxima al absurdo, Olmo vuelve a abordar el tema de la identidad humana absorbida por el sistema. Después *Spot de identidad* (1975) -también llamada *Los maquilladores*- utiliza la dialéctica de la publicidad y su lenguaje para criticar una nueva forma de alineación que supone la sociedad de consumo: obsesiones compulsivas por comprar, incitación constante al consumo, automatización del comportamiento por la

⁹⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La condecoración*, teatro crítico y político de Lauro Olmo”, *ABC*, Madrid, 12 de marzo de 1977, pg. 57.

sugestión publicitaria frente al de la información.

El deseo de experimentar nuevos registros se evidencia también en *Cronicón del Medievo o Historia de un pechicidio* (1967), titulada definitivamente *La venganza de don Lauro* y estrenada en el Teatro de la Comedia en 1974. Subtitulada *Juego de fantoches para siete comediantes y tres músicos*. Es una especie de farsa desenfadada con muchos puntos en común con *La venganza de Don Mendo* de Muñoz Seca. En ella se denuncia la falsa moral, donde la represión sexual como símbolo de todas las represiones se representa a través de un padre que tiene enclaustrada a su hija para que no sea objeto de apetencias sexuales por parte de los hombres. Este padre utiliza como ejemplo a su antepasada Brígida que quiso cortarse los pechos porque sentía herido su pudor cada vez que se los miraban. Su historia falsa y superpuesta a la verdadera se relata en un libro que tras ser restaurado descubre la verdad. Esta verdad se nos representa e incluye la figura de un Inquisidor que actúa en el ensayo general de los cómicos que la representan. Este personaje supone una crítica a la censura imperante en el teatro en la época. Descubrimos así el intento de Brígida por cortarse los pechos y su liberación por medio de una escala de la tiranía de su padre. Al final, ya de nuevo en la actualidad, se produce la liberación.

PABLO IGLESIAS. AUTOR: Lauro Olmo Estrenada en el Teatro Maravillas, el 25 de febrero de 1984. DIRECCIÓN: Luis Balaguer. INTÉRPRETES: Luis Prendes, Lina Canalejas, Félix Navarro, Mercedes Borque, Ramón Durán, Mario Martín, Alejandro Solórzano, Álvaro Camps, Juan Antonio Marín, Carlos Marcet, Francisco Balaguer, Mauricio Lapeña, Avelino Cánovas, Miguel Mateo, Isa Escartín, Juan Antonio Lebrero, Manuel Andrade, José Salvador, Germán Algora, Alberto Querol, José Moreno, Paco Torres, Fernando Rasanz, J. M. Vara, Esteban Carmona, Valentín Gascón, Mariano Francisco Plaza, Maruja Recio, Carlos Iglesias, Mariano Florez, Saturnino García, Enrique Borja, Susana Maceras, Alicia Viejo, Susana de la Cruz, Ana Garralón, Mireva Camps, Marisa Nava. J. lo Galiardo. ESCENOGRAFÍA: Enrique Aguijar. FIGURINES: Emilio Torrego. ILUMINACIÓN: José Luis Rodríguez. Teatro Maravillas del 24 de febrero al 2 de marzo de 1984.

Su incursión en el teatro histórico se produce con *Pablo Iglesias*⁹⁸ (1983). Se trata de una apasionada dramatización de la biografía del fundador del PSOE, en la que no faltan momentos de fusión entre la figura histórica y el autor. La obra se estrena más de medio siglo después de la muerte de Pablo Iglesias, cuando el partido que fundó llega al poder en España.

⁹⁸ El texto que seguimos en nuestro estudio y las réplicas del mismo que aparecen en el pertenecen a OLMO, 2004.

La acción transcurre durante unas horas de un día de mayo de 1910, antes de conocerse los resultados de las elecciones en las que el líder consigue su primer acta de diputado, tras la acción conjunta que derribó a Maura. En su despacho, con sesenta años, durante esa espera rememora, en “flashes” sueltos, instantes de su vida: su paso por el Hospicio, la relación con su madre, sus trabajos en varias imprentas con insuficiencia de jornal, la muerte de su hermano, su actitud ante los acontecimientos... Junto a estos, las noticias históricas que los voceadores de prensa gritan: La rebelión de las cigarreras, Creación de la Asociación Internacional de Trabajadores, Congreso Obrero de Barcelona, Visión popular del reinado de Amadeo de Saboya, Primer Manifiesto Obrero, Constitución del PSOE, Desastre de Cuba y Filipinas... Finalmente a la pregunta inicial “¿Hay noticias?” Responderá su hijo: “¡Es usted el primer diputado socialista español!”... Las máquinas imprimen la noticia y en el Congreso el Presidente da la palabra a “su señoría, don Pablo Iglesias...”

Olmo no brinda un discurso demagógico, ni recurre a latiguillos para un público sectario. Ofrece una exposición en gris, como sueño o recuerdo, simultaneado con el presente de Pablo Iglesias a la edad en que fue elegido el primer diputado socialista de España. Relata su vida y la revive, insertándose él mismo (con su edad y caracterización) en las escenas del pasado. Estas van y vienen, sin preocupación realista en la secuencia de tiempos, hasta llegar al instante en que comienza la obra, el momento de su primer discurso en el Congreso.

Todo se ofrece a través de un espectáculo dramático musical de género histórico, con intención crítica a veces cercana al documento, que linealmente muestra la vida de Pablo Iglesias y la sociedad de su tiempo. Para ello fragmenta espacios y tiempos y utiliza escenas costumbristas y del género chico. El personaje está conectado con ideas, sentimientos y vivencias del autor (Fernández Torres y Sulleiro, 1984: 11-14).

La crítica destaca la interpretación del protagonista y del numeroso reparto junto a la dirección. También destaca el equilibrio y la pulcritud del texto y la fidelidad hacia la imagen de Pablo Iglesias que por encima de cualquier militancia es un ejemplo, por su entrega, de comportamiento humano. Todos coinciden en proclamar la honestidad del autor que ha huido de cualquier demagogia para el planteamiento y resolución de su obra. Pero tan ambiciosa pieza y personaje tan actual por su dimensión humana y su vigencia ideológica, no encuentra el eco que merecía. Crítica y público manifiestan su frialdad lo que provoca su corta vida sobre el escenario.

Para José Monleón, meter tantos años de historia en el tiempo de una representación,

obliga a una acumulación de datos, de nombres, de fechas, que operan más como información que como materia específicamente dramática. “Teatro honesto, documentado, pero encerrado en el marco de la reflexión admirativa sobre la figura que da nombre a la obra”.⁹⁹ López Sancho destaca el trabajo del actor Luis Prendes como denso, reflexivo y realizado con seguridad y sobriedad expresiva. “Es una interpretación sólida y difícil, llena de dignidad y logros”.¹⁰⁰

Sin estrenar está *Luis Candelas (El ladrón de Madrid)* (1986), en la que recupera la figura de este bandolero de Lavapiés que nos transporta al mundo del absolutismo fernandino y nos ofrece una visión entre la realidad histórica y el mito romántico. La fábula ofrece algunos episodios cuya cronología real abarcarían los siete últimos años de la vida del bandolero. Concibe la obra como una zarzuela, con música José Nieto, pero con una lectura más ambiciosa que la propia del género; cercana al expresionismo que en ocasiones roza el esperpento lingüístico o se apoya en la gestualidad neutra; además permanece fiel al desenlace histórico, hecho que la hace aún más atípica, porque la obra finaliza con el apresamiento y condena a morir en el patíbulo de la Puerta de Toledo del bandolero.

En los últimos años Lauro Olmo llevó a escena espectáculos misceláneos de piezas breves. Son intentos de actualizar una propuesta dramática donde se entrecruzan estilos y épocas y que, sin embargo, se nutre de personajes y situaciones costumbristas ampliamente frecuentadas en nuestra tradición dramática. Tratan de captar los tics y las lacras, las injusticias o las celebraciones de la sociedad actual. Destaca:

LA JERGA NACIONAL. AUTOR: Lauro Olmo. DIRECCIÓN: Alberto González Vergel. INTÉRPRETES: Pedro Valentín, Eduardo Fajardo, Avelino Cánovas, Paloma Pagés, Carmen Lozano, Carmen Roldán, José Manuel Martí, Ismael Avellán, Ramón Pons, Manuel Brun, Marisol Ayuso y Andrés Mejuto. Centro Cultural de la Villa del 19 de abril al 19 de mayo de 1986.

*La jerga nacional*¹⁰¹ (1986) se estrena bajo las órdenes de Alberto González Vergel quien ya había dirigido *La camisa* en 1962. *La jerga nacional* transcurre en un café donde los personajes se agrupan en torno a las mesas y donde van surgiendo actitudes y situaciones de nuestro "ruedo ibérico". Según su autor, pretende ser una visión de los

⁹⁹ Crítica vertida en: ÁLVARO, 1985: 19-22.

¹⁰⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Pablo Iglesias*, un friso entre el drama y el teatro épico”, *ABC*, Madrid, 1 de marzo de 1984, pg. 65.

¹⁰¹ El texto que seguimos en nuestro estudio y las réplicas del mismo que aparecen en el pertenecen a OLMO, 2004.

últimos años por medio de un juego de mini-tragedias. “*Una propuesta teatral de hoy y para gentes de hoy, por eso hay distintas edades en los personajes y se manejan claves muy claras*” (5 Días, 23-04-1986).¹⁰² Para la elaboración de esta plural visión de la sociedad española recurre a textos anteriores no estrenados. Juega con piezas cortas que tenía de años inmediatamente anteriores y llenas de notas fieles al instante en que fueron escritas pero cuyas referencias nos resultan recientes. La obra entronca con la tradición nacional (pasos, entremeses, sainetes), la farsa aristofánica, el crítico cabaret alemán y el expresionismo centroeuropeo. El uso de la música tiene espíritu festivo y satírico y otorga unidad estructural a la obra. Mundo de carnaval y farsa nacional apropiada al mundillo del café. El Camarero a modo de presentador de cabaret nos anuncia cantando un enredo variopinto. ¿El tema? La incomunicación y los convencionalismos sociales asociados a ella (Rodríguez López-Vázquez, 2004: 415-416).

Un conglomerado de pequeñas tragicomedias, que unidas, integran el espectáculo completo. Su unidad temática es la suma de las distintas unidades temáticas parciales, engarzado todo a través de la música. En la primera unidad, Concha representa el orden frente a su hermana Benita. Esta transgrede los valores y se muestra sexualmente liberada, tanto en léxico como en gesto, con una naturalidad que escandaliza al propio Don José. El segundo episodio es una “mini-tragicomedia” desarrollo de “una curiosa versión del cuento de la lechera”; organizada en forma de reyerta barriobajera, la disputa gira en torno al relleno de una quiniela, donde todos se las prometen ganadores y millonarios; la sentencia de Don José: *¡La fe de este país es conmovedora!*, pone fin a la minipieza. Pasamos ahora a las del Pre-electo y las putiflauticas. El primero telefona a su madre para decirle que ya figura en las listas políticas y le pide un préstamo “pa cenas” y en el de las putiflauticas, una Mujer convence a otra Mujer, madre y viuda, para entrar en el negocio. Luego se suman otras. Ambas historias convergen con la llegada del primo del Pre-electo que a la vez siente deseos por Veneranda, una de las putiflauticas. El teléfono suena, preguntan por José García, todos los presentes son José García y luchan por responder. Escena del troquelado José García. Finalmente la Guerra Civil y los padres ausentes constituyen el eje ideológico del enfrentamiento histórico entre Don José y el Cerillero, cerrado entre las paredes del café a través de un pacto que explica la penitencia impuesta a este último y que desvela la hipocresía social, la anulación de la memoria colectiva y la sustitución por simulacros basados en los placeres. El enigmático Hombre

¹⁰² Crítica de CENTENO, E., “Lauro Olmo: El ruedo ibérico en las paredes de un café”, 5 Días, Madrid, 23 de abril de 198.

X asiste mudo a todo este carnaval de vanas ambiciones, espectador de un análisis radiográfico de la Hispanis-Babilón en que se ha convertido la Patria (Rodríguez López-Vázquez, 2004: 417-422).

Lauro Olmo se ha movido por dos vías, un "teatro mayor" y un "teatro menor". El primero busca llegar al fondo de ciertos conflictos de la sociedad española. El otro más festivo, mezcla a Muñoz Seca, Arniches y formas de juguete cómico. *La jerga nacional* pertenece de lleno a este último. Son varias "mini-tragicomedias" que se suceden en un café -el Café Español, para remachar la intención-, separadas por breves ilustraciones musicales y coreográficas, inspiradas en el Cancionero Popular.¹⁰³ Para José Monleón, el sueño de las quinielas, la "liberación sexual", la caricatura de los nuevos políticos, el machismo hispánico, el comportamiento matrimonial, y algún que otro tema, alimentan con muy diversa fortuna, estos modestos y bien intencionados bocetos de la vida nacional. Cree que el autor, aunque sin la actitud ni la mordaza de antaño, aspira a una vida nacional más racionalizada, menos esperpéntica y más feliz. Y termina calificándolo de “discretos bocetos, pequeñas esquinas de un país hoy definido por calles más anchas y callejones tortuosos. Todo con la honradez que le caracterizo” (*Diario 16*, 26-04-1986).

Para Julia Arroyo en esta obra, construida como una serie de sainetillos que se hilvanan con cantes y bailes con letrillas insidiosas, las claves resultan confusas, quizás, porque sus referencias apuntan a la época del consenso democrático, además que dramáticamente nada se explica, ni se justifica. Para ella, Lauro dice que en este país y ahora hemos perdido nuestra identidad como ciudadanos. Todos, izquierdas y derechas de antes de la guerra y de la democracia, nos hemos convertido en una masa uniforme, dócil y alienada; todos nos llamamos José García. El pueblo sigue confiando su suerte a las quinielas. Hay una personajillo que viene de provincias. Hay un pícaro que se las sabe todas. Hay tres supervivientes de la guerra civil. También hay mujeres: unas son beatucas, ñoñas y frías, víctimas de su condición; y otras, absolutamente despendoladas y ardorosamente disolutas. No hay término medio.¹⁰⁴

Dentro de estas mencionadas misceláneas está también *Instantáneas de fotomatón* (1991), estrenada en Valencia y formado por tres piezas breves -*El orinal de oro*, *La señorita Elvira* y *La Benita*- cuya coherencia temática, será la frustración inherente a la condición femenina en la sociedad, oponiendo para ello a la mujer decente y sujeta a las convenciones, frente a la mujer libre y liberada. Publicada póstumamente *Estampas*

¹⁰³ Crítica de MONLEÓN, J., “*La jerga nacional*”, *Diario 16*, Madrid, 26 de abril de 1986.

¹⁰⁴ Crítica de ARROYO, J., “Sin término medio”, *YA*, Madrid, 24 de abril de 1986.

contemporáneas (1994).

José María Rodríguez Méndez¹⁰⁵ (Madrid, 1925).

José María Rodríguez Méndez se aparta del camino emprendido por Buero para ser más violento e incisivo, más valiente en su ataque y denuncia. Buero da sus ideas con clave y El las dará al descubierto, no empleando símbolos, salvo excepciones.

Todas sus biografías destacan su apariencia fría, huraña y déspota, que esconde un hombre de trato afable y preocupado por aquellos a quienes estima. Su teatro va del naturalismo trágico hasta la ironía esperpéntica y el análisis de nuestra historia inmediata. Concibe su teatro como un grito: “Mi agresividad se queda corta, he querido gritar. Y me han tapado la boca una y otra vez. Por eso quiero gritar cada vez mejor, con más fuerza. Aunque no se me oiga”. Tiene claro que *la imaginación ha de estar al servicio de la realidad* y el teatro lo define como *situaciones dramáticas dialogadas*, en las que predomina el fondo sobre la forma: “Pienso, por tanto, que la forma vendrá condicionada por ese fondo. Lo que no puedo es perder tiempo en investigaciones expresivas, porque vivo de mi trabajo de escritor” (Rodríguez Méndez, 1974b: 14-16).

Lo popular es la raíz de su dramaturgia y el lenguaje una de sus principales características. Personajes marginales tanto en los dramas actuales como en los de ambientación histórica. En su trayectoria distinguimos dos etapas marcadas por el estilo y el lenguaje. En la primera, domina la estética neorrealista y la segunda gradualmente llegará a su plenitud en el año 1965, superando el realismo para acoger una mirada valleinclanesca. En 1953 escribe *El milagro del pan y los peces*, su primera obra que reelaborará en 1963 con el título *La puerta de las tinieblas*.

En Barcelona, en 1959, estrena *Vagones de madera*, drama sobre la inutilidad de la violencia. Se sitúa en la España de 1921 alrededor de unos soldados que viajan en un vagón de tren reclutados con destino a la guerra de África, de la cual desconocen las causas. Otro estreno es *La tabernera y las tinajas o Auto de la donosa tabernera* (1959), una farsa en la mejor tradición entremesil. Su protagonista que recuerda a la Zapatera lorquiana, incólume a los intentos de seducción de las fuerzas vivas del pueblo, de las que finalmente se burla.

¹⁰⁵ Sobre este autor hemos utilizado como bibliografía: MARTÍN RECUERDA, 1976 y 1979 y OLIVA, 2004.

Los inocentes de la Moncloa (1961) relata la vida de unos estudiantes opositores, alejados de las estampas folclóricas de tuna y bandurria. Estos estudiantes de Rodríguez Méndez son unos «pobres inocentes que no saben dónde van», y mientras uno de ellos muere después de veinte años de preparar oposiciones, otro las saca formando parte del sistema, en una especie de infernal círculo vicioso. Lenguaje populista, lleno de frases hechas, palabras sincopadas y expresiones muy conocidas. El drama no elude la ironía ni el sarcasmo.

También modelo de drama realista es *La vendimia de Francia*, (1961), historia compleja de emigrantes que siguen ocultando viejos rencores de la guerra civil. Los personajes que viven en una casucha al sur de Francia no encuentran medios para sobrevivir. El conflicto central es el adulterio de la Candelas, que engaña al González, su marido, con un antiguo amor exiliado en el vecino país. Finalmente preferirá la humillación de regresar a España con el esposo y vecinos, a vivir con el amante.

Junto a las anteriores *La batalla del Verdún* (1961) es un sainetillo que tiene como protagonistas a los inmigrantes andaluces que pueblan el barrio barcelonés así llamado y que refleja la integración a la nueva ciudad y la difícil integración cultural. Obra suya es también *Prólogo para Fuenteovejuna*.

En 1962 escribe las obras dramáticas *La trampa* (perdida), *Historia de forzados* (perdida). *El círculo de tiza de Cartagena* (1963), titulada «comedia popular», que trata de unos entusiastas pero ingenuos sublevados. Una mirada esperpéntica a la Cartagena del cantón, con acotaciones ya decididamente valleinclanescas. También de esos años son: *En las esquinas banderas*, sobre los primeros meses de la Guerra Civil; y *El vano ayer* (teatro Lope de Vega de Valladolid, 1966) sobre un falso golpe revolucionario en la época de la Restauración, una honda reflexión acerca de la España de dicha época. Les seguirán *El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* (1964) y *La mano negra* (1965).

BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA. AUTOR: José María Rodríguez Méndez. DIRECCIÓN: José Luis Gómez. INTÉRPRETES: José Bódalo, Fidel Almansa, Manuel Alexandre, Vicky Lagos, Encarna Paso, Aurora Pastor, Antonio Iranzo, Enrique Vivó, Avelino Cánovas, José Caride, Juan Antonio Castro y Joaquín Molina. ESCENOGRAFÍA, VESTUARIO e ILUMINACIÓN: Carlos Cytrynowski. Teatro Bellas Artes del 21-11-1978 al 11-2-1979.

Con *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*¹⁰⁶ (1965), tragicomedia popular con sucesivas correcciones hasta 1972 y que la censura tardó ocho años en dejarla salir impresa, comenzaría el segundo modo más complejo en el teatro de Rodríguez Méndez. La historia se desarrolla en 1898. El protagonista es un pobre soldado repatriado, que gana el favor del Petate y a su hija en una partida de rana. De allí al terrible final, fusilado por sus compañeros, asistimos al derrumbe de una sociedad que necesita engañar y matar para poder subsistir.

Es una de sus obras más importantes. Su estreno en Madrid, en 1978, fue elegido para inaugurar el Centro Dramático Nacional y contó con el beneplácito de público y crítica. La acción se ubica en la España del desastre colonial y la Restauración. Ambiente mísero y personajes marginales de la sociedad. Busca denunciar injusticias de modo directo y real. El autor niega la impregnación valle-inclanesca: “...En las Bodas no hay apenas influjo de Valle- Inclán. Aunque lo digan los doctos. En las Bodas está ese submundo del Madrid miserable. Es el "género chico" revivido. De esperpento nada. Pura realidad” (Isasi Angulo, 1974: 272-277). Pero la crítica, entre ellos César Oliva, se reafirma en esa creencia: “desde el punto de vista estético, mezcla de forma coherente, el mundo sainetesco con el desgarró esperpéntico” (Oliva, 1978: 96-97).

El autor, preocupado por rescatar las raíces populares, cae en fórmulas sainetesca estilizada acompañadas de un sentido del humor *chaplinesco*. Este se hace notar tanto en el lenguaje como en la acción y contribuye a enriquecer los cambios de lugar, tiempo y acción. Muchos de los cuadros o estampas poseen un toque de pintura goyesca e incluso cinematográfica. Siete estampas y un epílogo de técnica realista con predominio de lo popular. “Un lenguaje popular que entra dentro de la tradición de la manolera madrileña”, con la gracia de sus giros lingüísticos, el empleo reiterado de apócope, así como de jergas procedentes de distintos campos, a los que se les une los modismos propios del habla madrileña y las coplas de tradición popular (Martín Recuerda, 1995a: 28-30). La agilidad del lenguaje contrasta con la acción lenta de las primeras estampas. La lentitud está propiciada por el carácter narrativo y una multitud de personajes que la entroncan con la novela decimonónica. Luego se agilizará en una defensa apasionada de personajes y reivindicación de justicia para los marginados, concediéndoles un exceso de bondad.

Una situación socio-político ruinosa. Personajes en la más absoluta miseria cuya ocupación es la taberna y el robo. Pingajo es caracterizado como un héroe marginado,

¹⁰⁶ El texto de referencia utilizado en nuestro estudio y las réplicas del mismo que aparecen son de RODRIGUEZ MENDEZ, 1995.

que se rebela contra una sociedad corrupta. Este perfil desvelado en la séptima estampa contrasta con la pobre imagen mental que de él habíamos creado. El significado de los nombres resulta denotativo. Pingajo como andrajo, harapo, algo inservible y Fandanga como femenino de fandango, danza española o figuradamente bulla o jaleo. Pingajo es un soldado raso que llega de la guerra de Cuba. En una partida de tiro a la rana gana la apuesta y obtiene a la Fandanga, que tiene trece años y es hija del Petate y la Carmela. El Petate es un ex-presidiario que, cuando no roba, pasa el tiempo en la taberna del Tuerto junto con su amigo el Salamanca. Mientras que Carmela pasa el día atareada en sus faenas domésticas en una especie de chamizo. Fandanga, infantil y de escasas facultades mentales, se nos presenta como un fantoche. Pingajo quiere que ella vaya a ver a los soldados pues para salvarse de un arresto le propuso a su teniente cedérsela para que la violase. Luego cambia de opinión al sentir cierta ternura por la niña. Al no cumplir con lo que le había prometido a su superior deserta del ejército. Antes recibirá del teniente una paliza por no haber satisfecho su capricho. Pingajo con dos amigos comete un robo para que sus esposales con la Fandanga gocen de esplendor. Un gran banquete al que asisten todos los vecinos. En plana ceremonia aparece la Guardia que se lleva presos a los tres desgraciados ladrones. Serán ajusticiados, aunque al Pingajo se le aplica las ordenanzas militares.

El laconismo, la malicia, el patetismo y el humor negro son las notas de una tragedia mirada desde un ángulo cóncavo. La obra se cierra con un acto simbólico, cuando dos mujeres envuelven el cuerpo del Pingajo con una bandera. La escena que recuerda la pasión de Cristo y subraya con gran visceralidad el dolor de los marginados. Para Martín Recuerda el final queda justificado por un orgullo de identidad nacional: *“el Pingajo será envuelto, después de su muerte, en una bandera española, que una de aquellas comadres trae escondida bajo el mantón, como símbolo de toda una rebelión de un pueblo que rinde honores a un héroe que ha sabido burlarse de una sociedad burguesa y corrompida”* (Martín Recuerda, 1995a: 140). El robo es toda una rebelión lógica de un ser deshecho y marginado por una sociedad que ha ido destruyéndolo, una sociedad sin caridad con los suyos. En el fusilamiento del Pingajo y la rebeldía de aquellas mujeres-pueblo, envolviéndole en una bandera grasienta y rota, está también todo el símbolo de la expiación de una sociedad culpable y de unos malos gobernantes, recayendo, a su vez, esta culpabilidad en un pueblo español desconcertado. Martín Recuerda también habla de lo intemporal de este texto, en donde las raíces de nuestra cultura se extienden hacia el devenir. Afirma que: *“la obra dramática de Rodríguez Méndez hay que verla dentro de*

una estética española como principio general, tratando de buscar las peculiares características” (Martín Recuerda, 1995a: 13). La obra muestra la brutalidad e ignorancia de los militares, mundo que conoce el autor por haber estado inmerso en él. La vida militar enriquece su lenguaje y le proporciona cantidad de tipos, pintados con un sentido popular y grotesco propio de sus jerarquías militares y no exentas de sátira (Martín Recuerda, 1995a: 27).

La satisfacción de la crítica fue unánime. Según Pérez Fernández de *ABC*: Se podrá discrepar en torno a la calidad de la obra -para nosotros, excelente- o el salto atrás hacia un teatro realista, cuando todo parece orientarse hacia ensayos de vanguardia. Pero no se puede discrepar del esfuerzo tremendo en el montaje y de la representación sin un fallo, sin un "pero" que oponer en lo técnico y artístico.¹⁰⁷

Según Fernando Samaniego, el director, José Luis Gómez aborda el trabajo con nuevas técnicas y pelea contra viejos vicios. Este declara que ese ha sido uno de sus caballos de batalla: “impedir que los actores se agarren al texto como a una tabla de salvación, e inducirlos, más bien, a tomarlo como punto de llegada, al que hay que acceder mediante un trabajo sensorial, físico, de comportamiento”. Este es un hecho, continúa el crítico, que no pasa desapercibido en esta ocasión: “La propuesta hecha a los actores es de una intensidad y dirección desacostumbradas, no actuar el texto, sino la acción que subyacen en las palabras”.¹⁰⁸

Enrique Llovet cree que la manera de trabajar del director y el autor llevan a un objetivo satisfactorio y el espectáculo es un imponente trabajo concebido con seriedad, ejecutado con maestría y llevado a término con matemática y ejemplar precisión.¹⁰⁹

A esta tragicomedia le seguiría *Los quinquis de Madriz* (1967), una aguda exploración con intenciones de «reportaje dramático» sobre el mundo del hampa y *La Andalucía de los Quintero* (1968).

HISTORIA DE UNOS CUANTOS. AUTOR: José María Rodríguez Méndez. DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Vicky Lagos, Pilar Yegros, María Saavedra, Pedro Civera, Ramiro Oliveros, Mimi Muñoz, Antonio Acabal, Enrique Espinosa, Javier Magariño, Amparo Gimeno, José Palacios y Antonio Orozco. ESCENOGRAFÍA: Juan Antonio Cidrón. Teatro Alfíl del 28-11-1975 al 25-1-1976.

¹⁰⁷ Crítica de PÉREZ FERNÁNDEZ, “*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*”, *ABC*, Madrid, 24 de noviembre de 1978. Pg.53-54.

¹⁰⁸ Crítica de SAMANIEGO, F., “Rodríguez Méndez y José Luis Gómez inauguran el Centro Dramático Nacional”, *El País*, Madrid, 22 de noviembre de 1978. Pg.27

¹⁰⁹ Crítica de LLOVET, E., “*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*”, *El País*, Madrid, 25 de noviembre de 1978.

*Historia de unos cuantos*¹¹⁰ (1971) se estrena en el Teatro Alfil en 1975. Es una mirada a los personajes del género chico del que toma prestados sus tipos más populares -el Julián, El Pichi, el Felipe, la Mari Pepa, Serafín el Pinturero- para seguir el rastro de sus vidas en diez episodios representativos de la historia de España, desde 1898 hasta 1946; es decir, desde el desastre que marcó a una generación entera, hasta el desastre aún mayor que marcaría a varias generaciones (Huerta Calvo, 2005b: 177).

Veremos cómo al Felipe, obrero anarquista, lo asesinan después de proclamada la II República. Mari Pepa, su viuda, venderá cerillas después de la guerra civil para poder subsistir. El Julián, concejal republicano en el treintaiuno, llegará a los años cuarenta amoldado a la nueva situación. El Pichi, hijo de Felipe y Mari Pepa, será miliciano en el 36. Se nos va contando así parte de la historia de España a través de unos cuantos.

El autor aborda el tema histórico para denunciar principios universales como la libertad y la justicia. Historia de marginados, de la que dice: “es la historia del tercer mundo español a través del género chico. Cincuenta años de miseria, en la que los pobres cada día son más pobres, y los que medran más y más afortunados, en una España con un altísimo índice de analfabetismo y precariedad” (ABC, 28-11-1975).¹¹¹ La obra se ambienta en lugares de su niñez, la calle Ministriles del viejo Madrid. El espacio junto al organillo y las piezas que se oyen recuerdan a la zarzuela, de la que proceden. Teatro realista, popular, de profundas señas de identidad ibéricas, con humor trágico y con lenguaje y estilo rico (Huerta Calvo, 2005b: 175-179).

El autor va evolucionando e incorpora su experiencia como militar, periodista y ensayista; así como el residir en diferentes lugares que le proporciona conocimiento de diversas manifestaciones culturales españolas. Aquí se añade su admiración por la zarzuela, de la que toma, sobre todo, personajes. Personajes populares, marginados, que van construyendo la intrahistoria. Todos tienen la misma procedencia, pero la vida no les sonríe por igual. Desde el principio el autor perfila los caracteres: la infelicidad del Felipe frente al continuo ascenso de Julián. Conoceremos la juventud, la madurez, la vejez y la muerte de estos personajes marcados por las diferencias de clase. Diferencias crecientes a lo largo de los diez momentos de la obra.

¹¹⁰ Hemos estudiado la obra partiendo del texto RODRÍGUEZ MÉNDEZ, 1982.

¹¹¹ El estreno de esta noche, LABORDA, A., “*Historia de unos cuantos*, de Rodríguez Méndez, en el Alfil”, ABC, Madrid, 28 de noviembre de 1975. Pg. 52.

En la escena inicial, Felipe hace referencia a la coquetería de Mari-Pepa antes de casarse, de ahí el mote *La revoltosa*.¹¹² El paso del tiempo muestra una situación diferente y ella ahora quiere llevarle por el buen camino. El Julián y Susana aún no se han casado. Felipe le recuerda una escena del final de *La verbena de la Paloma*,¹¹³ donde Julián por celos persigue a don Hilarión el boticario porque este flirtea con Susana. El punto de partida histórico es la pérdida de las colonias (Cuba y Filipinas), presentando una España desmoralizada, con una población que soporta la crisis y hace constantes referencias histórico-políticas como parte de la cotidianidad. Julián tiene inclinaciones políticas, un discurso de izquierdas que le sirve para su beneficio personal. Al final sus afinidades ideológicas cambian motivado por las circunstancias. Siempre encuentra soluciones discursivas, pero no las materializa.

Estamos el día en que Alfonso XIII y Victoria Eugenia contraen matrimonio en 1906. Día de celebración en la Casa de Campo, para los personajes, donde se nos muestra el carácter campechano del pueblo español: tristeza y albedrío son la forma de ser de este pueblo. Serafín se considera liberal a pesar de servir a un monarca, pero la diferencia de clase no es ideológica sino de ricos y pobres. Aquí Julián y Susana ya se han casado. Él tiene una imprenta, herencia de su padrastro que le distancia de su amigo el Felipe. El atentado contra los reyes da lugar a una situación tragicómica impregnada de un componente sainetesco.

Corre ahora el año 1920, desastre de la guerra de Melilla. Julián disfruta de un lustrero aspecto señorial. Felipe visita a su amigo para pedirle dinero y librar a su hijo de ir a filas. Este se la deniega. Un año más tarde -momento cuarto- Mari-Pepa, que ha perdido a su hijo en la guerra, ya no es la "Revoltosa", ahora se encoleriza contra todos los gobiernos. Serafín, anciano, la consuela, su calidad humana es la nota más destacable en este personaje. En contraposición Macaria la lotera y el organillero la engañan y la estafan. Estos son personajes pícaros y maliciosos, simiente de los nuevos tiempos, que el autor muestra de un modo más pintoresco que crítico.

El momento quinto muestra el final de los años veinte con el fracaso de la dictadura de Primo de Rivera. Madrid está cambiando. Se introduce el cine y aparecen personajes

¹¹² *La revoltosa* (1897) es un sainete lírico en un acto, original de José López Silva y Carlos Fernández Shaw. Música del maestro Ruperto Chapi.

¹¹³ *La verbena de la Paloma* (1894) es un sainete lírico en un acto y tres cuadros. Libro de don Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón.

chulescos como el Pichi (*Las leandras*¹¹⁴), hijo menor del Felipe. El Julián ha prosperado mientras que Felipe es un humilde limpiabotas. Este le sigue profesando afecto, a pesar de su negativa de ayuda para salvar a su hijo. Culpa de la muerte del mismo, al húsar que se acerca a limpiar los zapatos. Servicial con su amigo, Felipe le guarda propaganda ilegal.

Es el 14 de abril de 1931. Celebración del establecimiento de la República. Alborozo, jarana e ingenio popular en las burlas destinadas a los monarcas y sus seguidores. A la fiesta se unirán Susana y Julián, aceptados por los obreros, aunque su lujosa imagen contrasta con aquellos. Para Serafín ha llegado su día deseado, pero no le ha traído nada de lo que su esperanza albergaba. Muy anciano ya, muere. La foto para la posteridad concluye este momento esperpéntico donde, sin saber que acaba de fallecer, hasta al muerto retratan.

El momento séptimo -1936- retrato descriptivo de los nuevos personajes (con nombres de artista de cine), que se divierten en el baile: chulapos, como el Pichi; y descaradas como la Margot o la Marlen. Mientras el Pichi baila en una verbena a su padre, Felipe, lo tirotean en la calle al enfrentarse con los miembros del Orden por sus ideas socialistas. Los desórdenes sociales y políticos van en aumento en los cinco años que separan el momento siguiente. En este, Mari-Pepa sola y con un nieto, que su hijo le ha dejado, ha ido acumulando tanta rabia al cabo de los años que sin ningún miedo se enfrenta a Julián.

Momento noveno, 18 de julio de 1936. Incendios, bombardeos, escasez, son la agria tragedia. Mari-Pepa se queda sola con su nieto cuando Margot decide marcharse a la milicia con el Pichi. Finalmente la guerra ha terminado. Mari-Pepa sobrevive vendiendo tabaco. Julián ha sabido cambiar de bando para mantenerse. Este quiere ayudarla, pero ella le pide que cuide de su nieto y que no le hable de ella. El olvido surge así como solución a la convivencia y como lápida del rencor. Un final con tintes trágicos.

Con la cuestión socio-política de cada momento, los personajes son de gran pluralidad y todos sometidos al yugo de las circunstancias. El ritmo se mantiene con una agilidad constante a lo largo de los siete primeros momentos, precipitándose al final. De acción ágil, con diálogos populares y lenguaje castizo rico en matices. Lleno de humor negro característico del pueblo español en un momento dado de su historia y que encierra un sentido trágico que se vuelve hiriente por las situaciones de penuria a la que se ven

¹¹⁴ *Las leandras* es una obra de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, con música del maestro Francisco Alonso.

abocados los personajes. No obstante, en *Historia de unos cuantos* prevalece el perdón sobre el odio. El autor limpia a sus personajes de crueldad.

En su crítica, Adolfo Prego señala los puntos débiles de la obra:

*...Hay que decir que mientras se mantiene en el terreno del sainete -los dos primeros cuadros- aquello es un "pastiche" sin salvación posible. El lenguaje suena a imitación mala. El ingenio no existe. [...] A medida que el autor se aleja de los modelos la pieza mejora. Su momento más feliz está en el cuadro "Proclamación de la República", una reunión animada y viva, con un diálogo entrecruzado y pinceladas coloristas, en las que el ánimo descriptivo se sobrepone a la tendencia denunciadora. El autor entra en barrera cuando se queda con dos personajes entre las manos. [...] El diálogo se empobrece, y lo que técnicamente debía resultar efectivo resulta efectista, lo cual no es lo mismo. Mejor fortuna corren los actores, de quienes afirma el crítico: Felizmente para el autor Rodríguez Méndez, Vicky Lagos y Pedro Civera empeñaron el alma en el rescate de los personajes y lo consiguieron. La última escena pedía más economía.*¹¹⁵

FLOR DE OTOÑO. AUTOR: José María Rodríguez Méndez. DIRECCIÓN: Antonio Díaz Zamora. INTÉRPRETES: Montserrat Salvador, Carmen Sanchís, Fernando Catalá, Pepu Lu, Gabriel Torrero, Carlos peris, Jaime Pujol, Manuel Henares, Andrés Solsona, Enric García, Carmen Alonso y otros. ESCENOGRAFÍA, VESTUARIO e ILUMINACIÓN: Carlos Cytrynowsky. ESCULTURAS: Vicente Luna. MÚSICA: Pedro Domingo. Teatro Español del 14-12-1982 al 9-1-1983.

*Flor de Otoño*¹¹⁶ (1972). Obra dividida en dos partes, y subtitulada: *Una historia del barrio Chino*. Su protagonista está sacado de una crónica de sucesos de los años 30, del que el autor nos informa:

Era un personaje del barrio chino, que trabajaba como travestí en un cabaret, con otras estrellas también rutilantes, como 'La Cubanita', 'La Asturianita', y que tenía afinidades anarquistas, hasta el punto de participar en el asalto al cuartel de Atarazanas. Pero todo lo demás es invención mía: que fuera abogado laborista por

¹¹⁵ Crítica de PREGO, A., "Historia de unos cuantos de J. M. Rodríguez Méndez", ABC, Madrid, 30 de noviembre de 1975. Pg. 54.

¹¹⁶ El texto que utilizamos para nuestro estudio de la obra es RODRÍGUEZ MÉNDEZ, 1995.

las mañanas, que perteneciera a la alta burguesía de Barcelona, que tuviera un trágico final... (ABC, 10-12-1982).¹¹⁷

La censura hizo esperar el estreno llegando primero al cine (1978) con dirección de Pedro Olea, guion de Rafael Azcona e interpretada por José Sacristán. El estreno teatral en 1982 se pospuso cuatro días. Esto fue debido a la complejidad del montaje y las dificultades de adecuación al espacio del Teatro Español. Allí debía acomodarse un reparto de más de treinta personas.

Flor de Otoño es uno de los mejores dramas del autor. Gira en torno al personaje Lluïset, que pertenece a una acomodada familia burguesa, los Serracant, y oculta una doble vida. Por el día es abogado prestigioso, modelo de virtud, militante del anarquismo catalán y por la noche homosexual, figura del Paralelo que se hace llamar “Flor de Otoño” y que ejerce de travestí en un cabaret del barrio chino barcelonés, subiéndose a los escenarios para cantar picantes cuplés ante el entusiasmo popular. Vida noctámbula desenvuelta entre pistoleros y gentes del hampa, mundo de perversión, truhanes, busconas y maricas, ambientado en los años 30 barceloneses, donde las luces del Bataclán pestañean invitando al “Pasen, señores, pasen.”

El conflicto parte del asesinato de un travestí del Barrio Chino. La policía busca como presunto culpable a un joven, Lluïset, de una importante familia y el móvil parece ser una disputa pasional entre homosexuales. Al personarse las fuerzas del orden público en casa de su familia, esta reacciona intentando proteger su buen nombre. Los componentes de esta familia son un magnífico ejemplo de burguesía espeluznante, más bien esperpéntica que ficticia: Madre parlanchina, un tío jorobado, otro gordo, un tercero flaco y dos tías, una rubia y otra regordeta. El pavor a la pérdida de bienes materiales y el deseo de ganancia es común a toda la familia. Esta se puede calificar de tacaña, chauvinista y xenófoba por su avaricia hacia las recompensas económicas, hacia el desmesurado apego a la tierra y a sus hábitos de vida, y por las declaraciones de odio hacia los inmigrantes.

El autor retrata magníficamente las diferencias de clase a través de su comportamiento. Lluïset se relaciona con la droga que lo conduce al crimen. Es agredido y se le practica una cura de urgencia en un cuartel. Allí sus acompañantes roban unos fusiles. La venganza entre homosexuales, el ajuste de cuentas y el intento por despistar a la policía acaba siendo una revolución. El protagonista, condicionado por sus amistades, se ve

¹¹⁷ Crítica de PÉREZ COTERILLO, M., “Rodríguez Méndez, en el Español”, ABC, Madrid, 10 de diciembre de 1982, pg. 61.

envuelto en actividades ácratas que le llevarán a un final trágico. El desenlace es uno de los momentos más dramáticos: Doña Nuria lleva a su hijo un lápiz de labios a la cárcel haciéndole saber que conoce su homosexualidad, pero sin embargo finge ante su muerte. No quiere aceptar el ajusticiamiento de su hijo de modo que le prepara los enseres necesarios para -dice- su viaje a México. Quiere seguir viviendo de espaldas a la realidad.

El autor sitúa la acción dramática en 1930 con la dictadura de Primo de Rivera de fondo, pero la acción puede trasladarse a la España de 1972 puesto que, la sociedad burguesa, defensora de unas costumbres, se mezcla con una Barcelona liberal, en la que se solapan determinadas libertades. El mundo de las coristas estará mal visto, pero es un ambiente en el que esa recta burguesía disfruta protegida por el anonimato nocturno.

La alternancia de temas y el sentido del humor que pasa de lo trágico al estallido de la risa rayando lo grotesco, dan a la obra un tono tragicómico. Así la ironía no deja de estar presente y cuando Lluïset es llevado al cuartel pronuncia una retahíla de alabanzas al ejército español que no son más que ácidas críticas. Lluïset, el protagonista, no muere para remediar ningún conflicto sino como víctima de una leyenda negra, metáfora de una realidad social donde la parte negativa está en los policías, los militares y los oportunistas.

Hay que destacar el tratamiento de escenas abreviadas que lo acercan a planteamientos cinematográficos (sin perder lo narrativo y descriptivo, con extensas acotaciones que marcan las estructuras situacionales).

Unanimidad de opiniones señalan *Flor de Otoño* como una obra de rico valor lingüístico, cada cual con sus matizaciones.

Para el autor los personajes no hablan catalán sino barcelonés. No hay que confundir esa especie de linfardo castellano-catalán, con ciertas incrustaciones de "lingua franca" portuaria que se habla en Barcelona, con la movable e imprecisa lengua catalana. El lenguaje que pongo en los personajes burgueses y proletarios de mi drama es el catalán fonético que he escuchado por las calles y residencias señoriales. Mi oído de "xarnego" lo capta como un elemento folclórico más de esta ribera mediterránea (Martín Recuerda, 1995b: 16).

Para Lázaro Carreter la obra solo puede ser entendida por públicos bilingües: “Está escrito en catalán y castellano, lo cual hace inviable su montaje para públicos que no lo son, porque su traducción le haría perder fuerza” (Lázaro Carreter, 1973: 18). Pero Martín Recuerda afirma sobre este bilingüismo que “es un signo expresivo cuya funcionalidad

dramática es más situacional y de caracterización de personajes que puramente verbal” (Martín Recuerda, 1979b:184).

Sobre la puesta en escena una parte de la prensa culpa al director y al escenógrafo de caer en lo puramente irrelevante. Para López Sancho, Olea, en su película, llega más al fondo humano y social del personaje y del asunto que en este montaje. Censura la escenografía y al escenógrafo de quién dice: “Cytrynowski, con su habitual pedantería y barroquismo, ha sacado del naturalismo del autor una hipertrofia de signos, de "ninots" presuntuosos, de decorativismo refinado, que si al principio admira pronto fatiga y desnaturaliza la acción”.¹¹⁸ Haro Tecglen se decanta más por la equivocada dirección escénica calificándola de arrevistada. Cree que la preocupación del espectáculo lo domina todo. Las escenas sobre las que se va montando la trama están tratadas con técnica de *pastiche*, de comedia cómica, con un ojo deliberadamente subjetivo y distanciador que priva a los personajes de humanidad. Finaliza diciendo que tras esta experiencia, *Flor de otoño* sigue estando disponible para volver a ser estrenada.¹¹⁹ Disienten ambos críticos en lo tocante a la interpretación. Para López Sancho, Carlos Peris actuó con brillantez; mientras que para Haro Tecglen todos los actores se mantuvieron en una baja calidad.

Todos coinciden en señalar que *Flor de Otoño* es una de las mejores obras de su autor. Según Martín Recuerda:

el lenguaje dramático de Rodríguez Méndez evoluciona pasando por varias etapas motivadas por tres características: una primera, la huida del lenguaje utilizado en el teatro burgués[...] la segunda, la experiencia vital múltiple de Rodríguez Méndez como jurista, militar, periodista, viajero, inmigrante en Barcelona, donde convivió con inmigrantes de casi todas las regiones de España [...] y la tercera, todo su lenguaje suena a hispano, en el amplio concepto de esta palabra, recogido, a su vez, en contacto en el habla viva del pueblo de los años 50 y 60 (Martín Recuerda, 1995b: 28-30).

Después escribe *Spanish News* (1975) y *La batalla del Pardo* (1976), estrenada en 2001 como *Última batalla en el Pardo*. Esta es un diálogo entre los generales vencedor y

¹¹⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Flor de otoño* un gran personaje dentro del marco rococó”, *ABC*, Madrid, 17 de diciembre de 1982. Pg. 59.

¹¹⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “El sueño del director”, *El País*, Madrid, 16 de diciembre de 1982. Pg. 38.

vencido (Franco y quizás Casado). Trata de la supuesta soledad del vencedor que desea verse justificado. A lo largo del tiempo se marcan las distancias entre los dos contendientes y las dos ideologías. Teatro apto para la reflexión, donde las simpatías hacia el perdedor ceden terreno a la arrolladora figura del vencedor que va imponiéndose como si volviera a ganar otra guerra frente a un general totalmente arruinado que se proclama vencido desde el primer momento (imagen bastante próxima a lo que sucedía realmente en el bando perdedor).

ORATORIO DE TERESA DE ÁVILA. (1515-1582) AUTOR: José María Rodríguez Méndez DIRECCIÓN: Pedro Carvajal. INTÉRPRETE: María Paz Ballesteros. MÚSICA: Cristóbal Halffter y compositores de la época. Se estrena en la Capilla del Obispo del 18 de enero al 11 de abril de 1982.

En 1982 estrena el monólogo *Oratorio de Teresa de Ávila*¹²⁰ (1980). Esta no se presentó dentro del marco de la cartelera comercial, pero que trataremos dada la importancia y trayectoria del autor. Se trata de un monólogo escrito a requerimiento de Mari Paz Ballesteros, la actriz que encarnó el papel. No es ni pretende ser su mejor obra, más bien, es un *ejercicio* según algunos estudiosos entre los que señalaremos a César Oliva (Oliva, 1989: 292). Estructuralmente está dividida en cinco momentos que comprenden los sesenta y siete años de vida de Santa Teresa de Jesús. Texto breve, bastante narrativo, con selección de escritos de la protagonista y que cuenta su vida a modo de flash-back. Una voz en la oscuridad y el propio personaje aportan datos cronológicos de los acontecimientos. El primero nos habla del gran momento histórico que se vive gracias a personajes como M. Ángel, Leonardo, Copérnico, Galileo o Servet y se contrastan con una Castilla austera, remota, en la que vive una joven llamada Teresa Cepeda. Esta oposición entre el universo terrestre y el microcosmos de una población castellana nos muestra al personaje místico que todos conocemos.

El texto propone una ambientación interesante cuyo resultado no se correspondió con el ideado. A este respecto la crítica señaló las carencias del recinto que poco ayudaron a las deficiencias técnicas: “la mayor parte del texto grabado es incomprensible”. Como máxima expresión de sobriedad el escenario permanece desnudo de decorados, de modo que, se recurre a una serie de apoyaturas técnicas con luces y sonido. El autor matiza y perfila con claros y oscuros la escena. Esta adquiere una riqueza expresiva gracias a la síntesis escénica de la misma. A lo largo de todo el monólogo se irá puntualizando cada

¹²⁰Para nuestro estudio de esta obra partimos de la edición: RODRÍGUEZ MÉNDEZ, 1982.

movimiento dramático. Importancia del sonido. Música, voces, silencios y, sobre todo, palabras son recursos con los que el autor parece querer componer una partitura poética. Falta acción dramática debido a la cantidad de información documental suministrada. No obstante el autor busca destacar las palabras y la figura de la protagonista por encima de todo: “*La escena está oscura y solo el rostro iluminado de Teresa flota en el espacio como una estrella luminosa*”.¹²¹ Toda esa literatura en torno a la levitación de Santa Teresa, mitificación sobre su epilepsia, consigue su efecto dramático a través de la luz (Haro Tecglen).¹²²

La crítica coincide en destacar las deficiencias del estreno y remarcando el esfuerzo realizado por la actriz ante una obra sin mucho interés y con demasiadas flaquezas: “La apoyatura de voces fuera del escenario, músicas, ruidos y juegos de luz no puede convertir en acción dramática lo que es un relato, un monólogo pleno, sin diálogo verdadero ni aun en la imaginación de la monja. Son poco imaginativos los efectos sonoros y, sobre todo, los luminosos (López Sancho).¹²³

Su siguiente obra *La chispa* (1983) es un homenaje a los que se rebelaron contra los franceses el 2 de mayo de 1808 y *El sueño de una noche española* (1983) trata sobre la realidad política de los últimos años y presenta un ambiguo punto de vista sobre la convivencia democrática a través de unos militares golpistas que viven su condena en una celda.

SANGRE DE TORO. AUTOR: José María Rodríguez Méndez. DIRECCIÓN: Enrique Belloch. INTÉRPRETES: Vicky Lagos, Javier Loyola, Natalia Duarte, Carlos Kaniowski, Emilio Siegist y Elvira Pascual. Estreno: 28 de noviembre de 1985 en el Teatro Trueba de Bilbao. En Madrid aparece anunciado como estreno en el Teatro Pavón para el día 20 de diciembre de 1985. Todavía la víspera, día 19 de diciembre, se publica su estreno, pero el día veinte el teatro Pavón no sale en cartelera y permanecerá así hasta el 27 que vuelve anunciando un espectáculo andaluz; ya el 31 de diciembre se publica como próximo espectáculo la obra *Proceso a Besteiro*, que será estrenada el 6 de enero de 1986. Sangre de toro no llegará pues a la escena madrileña.

Sangre de toro (1985) es la historia del sacrificio ritual y constante del toro de España. Con la obra expone las aventuras entre pintorescas y desgarradas de un conjunto de arte flamenco, que ante una próxima actuación, sus miembros sienten la ilusión de la

¹²¹ Cita extraída del texto, momento cuarto, pg. 222.

¹²² Crítica de HARO TECGLEN, E., “Reconstrucción”, *El País*, Madrid, 20 de enero de 1982. Pg. 27.

¹²³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Oratorio dramático sobre Santa Teresa en la Capilla del Obispo”, *ABC*, Madrid, 20 de enero de 1982. Pg. 50.

compensación económica y de su éxito personal. Después los resultados probarán la disconformidad con lo supuesto. Con naturalismo acusador, el autor, copia lo que le sucede a un grupo para destacar el daño producido. El resultado es una amarga crítica a la entrada de España en el Mercado Común (Barea, 1986: 8-12).

Para el crítico de *El Correo Español* es una historia ligera, sin complicaciones. “Una anécdota de un conjunto de cante y baile flamencos que se adelanta a alternar "arte universal" programado con computadoras microelectrónicas”. Y de esto se aprovechan económicamente unos pocos que rigen la economía mundial.¹²⁴

Ferrándiz Casares dice que nada de cuanto ocurre despide originalidad y lo emotivo es reemplazado por lances que, pese a su lógica, dejan la impresión de intento frustrado. Un concepto estricto de realidad, como se aprecia en la solución final, corta las alas a lo imaginativo sacrificando el interés que producen sus rasgos.¹²⁵

DE PASEO CON MUÑOZ SECA. AUTOR: José M^a. Rodríguez Méndez. DIRECCIÓN: Luis Escobar. INTÉRPRETES: Luis Escobar y Mari Paz Ballesteros. Representación homenaje a Pedro Muñoz Seca dentro del programa de Los Veranos de la Villa. Teatro Lonja de las Ternerías (El Matadero) del 12 al 17 de agosto de 1986.

De paseo con Muñoz Seca (1986), de corte histórico, es una selección de textos de Muñoz Seca con exposición del Madrid de su época, cómo eran aquellos tiempos. Llena de datos anecdóticos y numerosos apuntes biográficos, como la obra que hizo con Azorín o que era un autor con el que se divertían Valle y Lorca (B., 1986: 24-25).

García Garzón nos relata cómo al hilo del cincuentenario de Muñoz Seca, Rodríguez Méndez enhebra un texto en torno a su figura mezclando referencias biográficas, históricas y fragmentos de cuatro obras: *La pluma verde*, *Los extremeños se tocan*, *La oca* y *La venganza de Don Mendo*. Señala que tanto estructura como producto no tienen nada de ambicioso, denominándose conferencia actuada, ya que los actores leen parte de sus parlamentos. La obra es un recorrido que arranca con el incendio del teatro Novedades y transcurre entre evocaciones de bailes de la época, recuerdo de actores y sucesos y un delgadísimo boceto de la personalidad y del teatro de Muñoz Seca. Destaca a Escobar aportando su innegable vis cómica y la verosimilitud de haber vivido los hechos que narra.

¹²⁴ A. U., “*Sangre de toro*, el bajonazo de muerte a propuesta celtibérica”, *El Correo Español*, Bilbao. 28 de noviembre de 1985.

¹²⁵ FERRANDIS CASARES, J., “*Sangre de toro*, azares desgarrados de un conjunto flamenco”, *Información*, Alicante, 9 de diciembre de 1985.

Ella da el contrapunto y sale al quite de alguno de sus despistes, siempre veniales y que contribuyen con frecuencia a añadir una sonrisa a la función. El paseo resulta un plato ligero al que le vendría bien un pellizco de espontaneidad: lo leído no termina de sonar a teatro, aunque ofrece una visión somera, del autor que, hasta hace poco, los "serios" tenían en concepto más bien despreciativo.¹²⁶

En la función, según Haro Tecglen, Luis Escobar brilla, mascullando un texto con su dicción propia y olvidándolo en momentos culminantes y, sobre todo cuando falla, cuando se sale del texto y del contexto y libremente hace su propia creación:

*El extravío de sus gafas, sin las cuales no podía leer el texto, su busca por los bolsillos, por la mesa, entre bastidores, ayudado por María Paz Ballesteros, era un hallazgo teatral de improvisación y otro tanto ocurría con la forma de cubrir las lagunas del olvido, o la manera en que, al final, cuando se le había ido el textillo lírico en el que con los ojos hacia un supuesto cielo y una luz que pretendía ser la de la eternidad, invocaba el espectro de don Pedro Muñoz Seca, explicó al público que salía de una gripe, que tenía fiebre y que por eso mascullaba y olvidaba, eran sus verdaderos momentos de actor y se podía pensar que mucho mejor era que hubiera salido él sin texto, sin guion literario, a contar sus recuerdos personales de la época, del autor asesinado, de cómo él vio su teatro: con su lenguaje, que es una creación que mantiene viva desde hace años.*¹²⁷

En ese mismo año escribe. *La marca del fuego* (1986), violento acercamiento al mundo de la droga.

BARBIERI, UN CASTIZO EN LA CORTE ISABELINA. AUTOR: José María Rodríguez Méndez. DIRECCIÓN: Manuel Canseco. DIRECCIÓN MUSICAL: Pedro L. Domingo. INTÉRPRETES: Antonio Burgos, Clara Suñer, Concepción Martínez, Dionisio Salamanca, Gloria Vega, José L. Martínez, Julia Grecos, Julia Trujillo, Magdalena Fuentes, Manuel Brieva, Manuel Calvo, Matilde González, Miguel Foronda, Trini Alonso, Vicente Gilbert. CANTANTES: Ana de Guanarteme, Antonio Lagar, Enrique Viana y María Dolores Travesedo. ESCENOGRAFÍA: Lorenzo Collado. Teatro de La Corrala de Madrid del 21 de agosto al 6 de septiembre de 1987 Dentro de la programación de Los Veranos de la Villa.

¹²⁶ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “*De paseo*, un plato ligero para recordar a Muñoz Seca”, *ABC*, Madrid, 14 de agosto de 1986, pg. 48.

¹²⁷ Crítica de HARO TECGLEN, E. “Muñoz Seca, un recuerdo erróneo”, *El País*, Madrid, 14 de agosto de 1986.

Barbieri, un castizo de la corte isabelina (1987), es una especie de evocación sobre Barbieri, el maestro compositor. Una obra de esencia madrileñista con una abundante guía de personajes y nombres y que utiliza todos los tópicos casticistas. Todo ello mezclado con la música del maestro Barbieri y la de su tiempo, interpretada por la orquesta de Pedro L. Domingo.

Un libreto facilón a decir de Haro Tecglen que en su crítica se fija más en lo sociológico que en el espectáculo en sí. Habla de una voluntad de teatro que en La Corrala se torna chapuza por las condiciones técnicas y más que teatro es un fenómeno sociológico mezcla de madrileñismo viejo y nuevo, que supone el culto a un lugar, a un barrio de cultura local, de tortilla de patatas con sangría, de búsqueda de aire fresco para compensar el calor de agosto.¹²⁸

También de corte histórico es su siguiente obra *Soy madrileño* (1987), «folletín teatral en catorce entregas» sobre la figura del bandolero Luis Candelas, con evocaciones indudables del esperpento valleinclanesco. Publicará *Comedia clásica* (1988), una sátira burlesca en verso.

EL CANTAR DE LOS CANTARES (ORATORIO SEMÍTICO POR LA PAZ). AUTOR: Salomón en versión de Fray Luis de León. ESTRUCTURA DRAMÁTICA: José María Rodríguez Méndez. DIRECCIÓN: Antonio Gamero. INTÉRPRETES: Esperanza Alonso y Albina Cuadrado. ESCENOGRAFÍA: Tony Cortés. VESTUARIO: Pepe Marvel. MÚSICA: Mariano Martín. CANCIONES SEFARDITAS: Miguel Sánchez. Teatro Albéniz del 31 de agosto al 4 de septiembre de 1988.

En 1988 se estrena *El Cantar de los cantares (Oratorio semítico por la paz)* de Judea Salomón en versión de Fray Luis de León. Rodríguez Méndez realiza la dramaturgia, encontrando una nueva interpretación: la tragedia de la mujer palestina actual, más el homenaje a la mujer en general y la alabanza y esperanza de la paz; de ahí el subtítulo de *Oratorio semítico por la paz*. El autor respeta la lírica excelsa del poeta añadiendo lo que considera dramaturgia, que según el programa es simbolizar la magia por un supuesto espejo, suponer que un lienzo que representa la tienda de Salomón es un elemento religioso, recordar la lucha de los dos pueblos como base histórica y suponer que al foro está el pueblo judío y el de palestina está en el gallinero, y entre ambos, en el prosenio, la Tierra (Matteini, 1988: 31-32).

¹²⁸ Crítica de HARO TECGLEN, E. “Voluntad de teatro”, *El País*, Madrid, 24 de agosto de 1987.

Para Haro Tecglen todo consiste en que la actriz vaya de un lado a otro del escenario sacando objetos, escondiéndolos, una y otra vez. Que se oigan tambores entre estrofas y que se canten canciones sefardíes de cuando en cuando, por una cantante que asume a veces algún papel ambiguo para responder al diálogo con la actriz. Lo juzga como una confusión de movimientos, agitaciones y tiempos entre la guerra actual, Serafad, Salomón y la reina de Saba. La dramática tiende aquí a destruir la lírica que junto a las escasas condiciones acústicas del teatro, según Haro Tecglen, lo consiguen, perjudicando a la actriz y a la cantante. Concluye el crítico, dando más valor, incluso teatral, al recitado de Fray Luis de León con su única escritura.¹²⁹

Ya en los noventa escribe *Isabelita tiene ángel* (1992), sobre Isabel la Católica. Y en sus últimas obras ha visitado a los clásicos: a San Juan de la Cruz, perseguido y preso por sus hermanos calzados de orden en *El pájaro solitario* (1993); a Cervantes en *Literatura española* (1978), estrenada en Melilla bajo el título de *Puesto el pie en el estribo*, un emotivo diálogo del autor del Quijote con sus criaturas dramáticas que lo visitan en la víspera de su muerte; y a Lope de Vega, con quien establece un diálogo a través del paseo por el barrio de las Musas, en *Estoy reunido. La gloria esquiva* (1997), acerca del actor José Tallaví, y *Reconquista* (1999) son sus últimas piezas hasta el momento. En todas ellas Rodríguez Méndez ofrece retazos de la vida española, de modo apasionado e insobornable a las presiones de la industria teatral y a la época políticamente correcta que nos ha tocado vivir,

Las constantes que encontramos en su teatro son: denunciar y protestar ante la realidad inmediata actual o la realidad histórica de la época de la Restauración con los problemas que esta época trajo; un realismo hispánico-popular enraizado en un sentido hondamente poético, perteneciente a la más ricas corrientes de expresividad y fórmulas dramáticas españolas con hallazgos bien asimilados de técnicas del moderno teatro occidental; un rechazo a ideas y estructuras dramáticas extranjeras; una limitación de los conceptos naturalista y del sainete, así como de la influencia de Valle-Inclán y del camino emprendido por Antonio Buero Vallejo; unos antecedentes literarios que enraízan con la mejor tradición popular realista española; un conocimiento vivido de la geografía española y un conocimiento preciso de la historia de España; su vida militar y jurídica dan también una gran riqueza de tipos de militares y juristas, con experiencia de lo vivido;

¹²⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Dramática contra lírica”, *El País*, Madrid, 2 de septiembre de 1988.

un deseo de destacar las virtudes en los personajes populares fundamentales; y, por último, el humor trágico (Oliva, 1981: 618-623).

Ricardo López Aranda¹³⁰ (Santander, 1934- Madrid, 1996).

Ricardo López Aranda llega de manera más tardía a la generación, es el más joven, pero uno de los que se mantuvieron con mayor propiedad en ella. El tema recurrente en sus obras es la espera sin esperanza de los personajes, muy en sintonía con la realidad española bajo la dictadura. La necesidad de estrenar lo lleva a aceptar adaptaciones de obras clásicas y extranjeras en las que se muestra especialista.

Autodefinido como escritor del realismo mágico, su obra se llena de variedad de ambientes, diversidad de escenas y belleza literaria. Sus dramas, de humor sarcástico y gran ternura, tienen intención social y exponen la desesperación del momento. Los personajes esperan mejorar su situación para librarse de la angustia que les domina pero su esperanza concluye con la muerte. Son fracasados, no por culpa suya, sino de las circunstancias históricas en que se encuentran.

Su teatro social puede dividirse en obras de corte realista y otras de tipo alegórico. Estas últimas son críticas con la dictadura de forma figurada o violenta. Destacan sus obras *Nunca amanecerá*, Premio Nacional de Teatro del año 1958, y el Premio Calderón de la Barca *Cerca de las estrellas* (1960) que, estrenada en el Teatro Nacional María Guerrero, plantea una clásica comunidad de vecinos con sus problemas, inquietudes y pequeñas pasiones. Continúa con *Yo, Martín Lutero* (1963), controvertida mirada sobre el personaje histórico, que no fue estrenada. *Noches de San Juan* (1964) fue Premio Lope de Vega, en ella repetirá el esquema sobre varias historias de vecindad. Todas esta de corte totalmente realista (Berenguer, 1998: 22). Luego vendrán: *El cocherito leré* (1966), pieza de teatro infantil; *Los extraños amantes* (1974) y *El pájaro del arco iris* (1975).

Tras un periplo en México regresa a la creación con *Las herederas del sol* (1977). En ella se perciben signos de nuevos tiempos, aires de libertad y nuevas actitudes sociales en los posicionamientos políticos o religiosos. Una situación traumática del pasado oprime a Lolita y Elenita no dejándolas crecer. Para ellas el tiempo se ha detenido, privadas de su propio destino, porque Doña Clara y Doña Laura, sus tías-abuelas, imponen los ideales del pasado absurdo e injusto y esperan recuperar ese pasado para ofrecérselo a las nenitas,

¹³⁰ La bibliografía manejada sobre las características de este autor y su obra son: BONNÍN VALLS, 1998, BERENGUER, 1998 y OLIVA, 2002.

“las herederas del sol”. Estas intentan cambiar y para ello fuerzan el final de esa situación insostenible (Pérez, 1998: 12-13). “...nos han querido obligar durante años que heredáramos otras cosas imposibles como el sol: recuerdos de odio y venganzas que nada tenían que ver con nosotros... pero ¡el pasado no se puede empaquetar y transmitir lo intangible! No se puede parar el tiempo”.¹³¹ El resultado será de consecuencias trágicas y un final pesimista posicionado de la parte de las Tías. Según el estudioso Manuel Pérez, simbólicamente se establece un paralelismo con la Transición Española, ya que esta supone la transformación de la sociedad caminando desde la opresión nacida en el pasado hacia un proceso de libertad. Un camino lleno de incertidumbre, temor ante las dificultades y desconfianza sobre los resultados. La resolución del conflicto de la obra nos habla de esta desconfianza en el proceso de cambio que se está produciendo en nuestra sociedad en esos momentos (Pérez, 1998: 17).

Tras estrenar los dos premios nacionales, sus primeras piezas, tendrán que pasar catorce años para volver hacerlo en 1978. Será con un melodrama naturalista, *Isabelita, la Miracielos*. Señala López Aranda que la causa de ello fue la censura.

ISABELITA, LA MIRACIELOS. AUTOR: Ricardo López Aranda. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: Amparo Baró, Asunción Sancho, Vicente Parra, Pilar Muñoz, Teresa Pávez y Mari Carmen Duque. ESCENOGRAFÍA: Javier Artiñano. Teatro Barceló del 3 de noviembre al 3 de diciembre de 1978.

De *Isabelita, la Miracielos*¹³² (1973) existen dos versiones presentadas a censura. La primera lleva por título *El milagro de San Teclo* y las variaciones textuales con el texto definitivo son insignificantes. *Isabelita, la Miracielos* no es más que la construcción de una antigua comedia, dividida en dos actos, con viejos recursos, que beben directamente de Casona. Isabelita es un personaje en el que convergen todas las virtudes morales y fácilmente el espectador se inclina sensibleramente hacia ella. Es la típica “tonta de pueblo”, convencida de su condición de ángel. A ella se opone el resto de los personajes.

Las marcadísimas diferencias entre la protagonista y sus antagonistas son de pura fábula, hasta el punto de que en el segundo acto el autor se recrea con el cuento de *La Cenicienta*, al pintar a Isabelita como la sirvienta de un prostíbulo de pueblo, gobernado

¹³¹ Réplica extraída de la obra *Las herederas del sol* (López Aranda, 1998)

¹³² Tomamos como referencia textual para el estudio de esta obra el ejemplar mecanografiado y fotocopiado, que incluye una carta del autor dirigida al director general de teatro y espectáculo, del Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 1978.

por Doña Concha, hermana del alcalde, que ejerce de madrastra, y en el que trabajan Sofi y Petra, dos prostitutas que vendrían a ser la Griselda y Anastasia del conocido cuento. Por supuesto, en esta historia hay un príncipe, Miguel. Se trata de un desconocido que llega al pueblo tratando de ocultar su personalidad. Miguel es un alto cargo político que al conocer a Isabelita quiere abandonar la vida corrupta que hasta ese momento había llevado. Esther, la esposa de Miguel, consigue averiguar su paradero y trata de hacerlo regresar. Esther es ambiciosa y corrupta, no está enamorada de su marido, pero lo quiere como posesión y lo soborna con anzuelos de calibre político, ya que es la hija de un importante cargo. En definitiva, un mundo habitado por muchos "malos" frente a una persona "buena".

El lugar es un pueblo en el que impera el dominio caciquil. Esther para librarse de Isabelita, la induce al suicidio incitándola a volar. Isabelita, que se cree un ángel, salta por el balcón. Cuando todos piensan que ha muerto, regresa contando como sorteó la fatal caída gracias a un toldo. Este cándido personaje inicial, pasará de invenciones infantiles, hablando con un ente invisible, a los ataques epilépticos producto de una violación premeditada por doña Concha con el fin de sobornar a Miguel. Terminará como mujer más o menos equilibrada, con el deseo de ver nacer a su hijo y cuidarlo.

La obra se construye con escenas de humor sustentadas en un lenguaje soez y en tópicos del carácter pueblerino y otras en donde lo patético domina en la situación. En conjunto, según M^a Luisa Berenguer,

La obra trata de la indefensión de los débiles en un mundo despiadado e insolidario, en el que cada uno va a lo suyo, donde el dinero la ambición de poder y las ansias de medrar son los valores en alza. [...] Isabelita, infeliz, ingenua infantil, con pocas luces, acostumbrada a burla y resignada a su papel de tonta del pueblo, se llena de ilusiones al conocer por primera vez el afecto y la comprensión de Miguel, persona que la trata como a un ser humano, le da conversación, le enseña a leer [...] pero Él está casado con Esther y viene huyendo. Su cobardía y su miedo lo llevan a huir, a ocultar la verdad por temor a ofender a Isabelita, su debilidad ante el ofrecimiento del suegro le hará cómplice del asesinato. [...] Las expectativas de Isabelita se hunden al ser víctima de la cobardía de unos y la manipulación y crueldad de otros (Doña Concha y Esther). [...] El asesinato fallido salva la obra de la etiqueta de tragedia (Berenguer, M. L., 1998: 100-104).

De fondo existe otra cuestión que tiene que ver con el primer título -*El milagro de San Teclo*-, leyenda que sirve de base a *Isabelita, la Miracielos*. Cuentan las gentes del lugar que hacía quinientos años vivía en el pueblo un ermitaño llamado Teclo. Cuando el ermitaño murió, Dios envió un ángel para que encontrara diez personas buenas en aquel lugar, pero el ángel solo pudo señalar a Teclo. Gracias a él, el pueblo se libró de la cólera divina. Dios hizo resucitar al difunto, obrando así un milagro. Por eso, desde entonces, tiene lugar una fiesta en honor al santo. En ella, Isabelita se disfraza de ángel. La relación con la trama viene dada por el paralelo con la llegada de Miguel al pueblo, este sufre un accidente automovilístico en el que parece ser ha muerto, pero junto a él se halla Isabelita con sus alas de ángel y como si se repitiera el milagro Miguel vive.

Los críticos verán un desacierto en diferentes aspectos de la obra: Para López Sancho hay tanta abstracción, generalización y literaturización en la peripecia de Aranda, que acaba por no importar nada de lo que acontece, ya que teniendo elementos de realidad, resultan genéricos y lejanos.¹³³ Enrique Llovet cree que los problemas nacen, precisamente, del amor de López Aranda por su protagonista. Para embellecer a Isabelita el autor la rodea de un grosero acompañamiento de entes lineales y sin el menor interés. A partir de su rudo y descuidado trazado la descompensación es abrumadora. En la primera parte nace de la superficialidad de los antagonistas y avanza a bruscos y duros trancos por la alternancia de los azúcares que acompañan a "Isabelita" y el desgarró y lo primario de los personajes contrastantes. Un lenguaje igualmente desigualado acaba de arruinar la consecución de una comedia cuyo tema merecía un mayor cuidado.¹³⁴

ISABEL, REINA DE CORAZONES. AUTOR: Ricardo López Aranda. DIRECCIÓN: Antonio Mercero. INTÉRPRETES: Nati Mistral, Anastasio Campoy, Conchita Montes, Víctor Valverde, Aurora Redondo, Angel Terrón, Roberto Cruz, Vicente Parra, Eugenio Arredondo. ESCENOGRAFÍA y FIGURINES: Alfonso Barajas. ILUMINACIÓN y ADJUNTO DE DIRECCIÓN: Joaquín Vida. ASESORAMIENTO MUSICAL: Dolores Marco. Teatro de la Comedia del 18-9-1983 al 14-2-1984.

*Isabel, reina de corazones*¹³⁵ (1981) se estrena en 1983. Esta comedia habla del destierro de Isabel II en París, después de la revolución del 68. En ella, más que una reina

¹³³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Catorce años después López Aranda con *Isabelita, la Miracielos*", *ABC*, Madrid, 10 de noviembre de 1978. Pg. 56.

¹³⁴ Crítica de LLOVET, E., "La idea y la ejecución", *El País*, Madrid, 17 de noviembre de 1978.

¹³⁵ Tomamos como referencia textual para nuestro estudio de la obra: LOPEZ ARANDA, 1998.

desterrada que evoca de manera partidista la historia de su reinado, vemos una crónica familiar en la que se relata, con alegrías, dolores y con testigos presentes, su vida pasada, su vida de reina, pero ante todo de mujer. Recuerdos, evocaciones de un Madrid que le encantaba y el relato de los acontecimientos históricos más representativos y fundamentales: el nacimiento de su hijo Alfonso XII; su lucha para que no se case con una Montpesier; la muerte de Mercedes; la nueva boda de su hijo con doña Cristina; luchas políticas y episodios nacionales, con Galdós en persona. En la comedia, Isabel gana mientras el resto de personajes quedan convertidos en monigotes, sean la emperatriz Eugenia de Montijo, sor Patrocinio, Pérez Galdós o el general Serrano en su más bajo momento de decadencia física. Desde el punto de vista histórico no resiste el menor análisis.

La obra nos presenta una relación íntima entre Galdós y la reina que resulta un disparate histórico. Si es verdad que Galdós visitó a la que había sido reina de España en su destierro de París y contó su impresión del curioso encuentro. Nuestro autor reconstruye la visita a su aire y mueve en torno a esta bipolaridad -la izquierda, Galdós; la derecha, Isabel- los viejos fantasmas que pueblan la vida y los sueños de la reina destronada. Pone de relieve la cínica operación política origen de la boda de la adolescente Isabel con don Francisco de Asís, sexualmente ambiguo y que el autor clasifica de invertido que vive en El Pardo con su amante, Meneses, al cual nos presenta en escena (Rodríguez Díaz, 1983: 19).

La obra en torno a la histórica Isabel II, como bien afirma Mar Rebollo, no trata los aspectos sociales y políticos de su agitado reinado, no estamos ante un drama histórico, pretende ser una alta comedia o romántico melodrama. El título alude a la reina destronada, que vive en París, y que toma el determinante de la figura de la baraja francesa aludiendo a su borrascoso pasado más sensual que sentimental (Rebollo Calzada, 1998: 198). La acción se desarrolla en el salón del palacio de Castilla en París, donde Isabel II permanece y son el resto de personajes los que desfilan por él (Rebollo Calzada, 1998: 199). Ella vive su presente en función de su pasado reinante y la obra terminará con una fantasía final sobre la premonición de su muerte y la materialización de la misma, que supone volver a España con los honores de Reina. Final melodramático de estética simbólica y efectista, formado por un conjunto entre castizo, sentimental y patriótico, de carácter apoteósico (Rebollo Calzada, 1998: 200-202).

La crítica coincide en esta visión: FRANCISCO ÁLVARO habla de figuras de cera que adornan un brillante pero desdibujado retablo... “me resultó divertida y, en algunos

aspectos, atrayente”. Para HARO TECGLÉN es una pieza entre descarada y lírica sobre el personaje histórico que tanto ha fascinado a los escritores. De comadreo histórico divertido, sin rigor y con simpatía, que entenderán muy bien quienes leen los romances de las revistas del corazón, lo califica ANTONIO VALENCIA. Y LÓPEZ SANCHO cree que López Aranda no mira los aspectos sociales y políticos del agitado reinado de Isabel II, sino a la mujer, a la soberana sensual que cambia de amantes con la facilidad que supone un cambio de pitillera.¹³⁶

Otras obras suyas son *La esfinge sin secreto*, *El asedio*, *La cita*, *La espera*, *El faro*, *Esperando la llamada*, *La contrata*, *Cuando las gaviotas gritan* y *La subasta de los hombres nuevos*. Cabe destacar las adaptaciones que hizo para el teatro de muy diversos textos: *Fortunata y Jacinta*¹³⁷, *El Buscón*, *Calixto y Melibea*...

Agustín Gómez-Arcos¹³⁸ (Almería 1933 – 2002).

Agustín Gómez Arcos, de espíritu crítico y expresión violenta, deriva en el esperpento y la nota popular. De gran originalidad por su dureza y extremismo, no fue bien acogido por crítica y público, viéndose obligado a un exilio en busca de trabajo y aceptación en 1966.

Autor de la generación realista. No estrena en la década estudiada pero lo incluimos por ser el único que tras el silencio, reaparece en la escena con fuerza en los años noventa. Representa la escena imposible de pasadas décadas ya que, lo que podríamos llamar "vanguardia", no pudo desarrollarse en una sociedad más preocupada por reafirmarse en su teatro de la derecha, en unos casos, o en buscar alternativas más inmediatas en otros.

El autor prefirió en 1966 fijar su residencia en Francia tras prohibirse el estreno de *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*. Sustituyendo el teatro por la novela escrita en lengua francesa. Había escrito *Elecciones Generales* (1960), *Diálogos de la herejía*, estrenada en 1964, que trata sobre la intolerancia a través de la Inquisición, signo del despotismo de una sociedad que necesita brujas que quemar, gente a la que acusar para poder fortalecer el poder.

¹³⁶ Todas las críticas que aparecen están extraídas de ÁLVARO, 1984: 79-82.

¹³⁷ La adaptación de esta novela para el teatro se estudia en el capítulo *Novelistas y novelas*, de este mismo trabajo.

¹³⁸ Para la introducción de este autor hemos cotejado la bibliografía: BONNÍN VALLS, 1998 y OLIVA, 2002.

*Los gatos*¹³⁹ (1965) también está marcada por el tema religioso en sus desviaciones perversas, es una dura crítica contra ellas. En la versión inicial estrenada en el Marquina en 1965 se hizo una lectura muy directa. La crueldad y el retorcimiento de las protagonistas, las dos hermanas, Pura y Ángela, ferozmente intransigentes, martirizadoras de gatos y de recuerdos, que trastornadas por su dogmatismo religioso, su intransigencia moral y su represión sexual llegan al asesinato de su sobrina, víctima inocente. Su intransigencia presenta formas de opresión que trascienden lo particular y alcanza los sórdidos niveles de lo oficial y colectivo. Desde el realismo duro se acusa así solapadamente la opresión del sistema político dominante. Tiene su precedente en *El adefesio* de Alberti.

LOS GATOS. AUTOR: Agustín Gómez Arcos. DIRECCIÓN: Carmen Portacelli. INTÉRPRETES: Héctor Alterio, Paco Casares, Anabel Alonso, Gabriela Flores, Concha Leza, Ana Frau y Joaquin Solano. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Montse Amenós e Isidre Prunes. ILUMINACIÓN: Joseph Solbes. Teatro Albéniz del 20 al 25 de octubre de 1992, dentro del Festival de Otoño. Pasa al Teatro María Guerrero del 10 al 21 de noviembre de 1992.

Enrique Centeno publica con motivo de la reposición en 1992 una crítica. En ella hace una visceral defensa del autor, lamentando algunos hechos del pasado:

Una larga y vetusta bandera de España cierra en semicírculo el espacio escénico, y en medio de ella una gigantesca imagen de la Virgen por cuyos faldones de terciopelo aparecen los personajes del drama; en un aparador, el retrato de Franco ambienta definitivamente la época. Época y personajes de esperpento, historia grotesca y trágica, testimonio y grito que Gómez-Arcos estrenó en 1965: no se trata, por tanto, de una recomposición, de una nostalgia, de un recuerdo, sino más bien de un testimonio aleccionador, porque nuestro autor, como muchos otros, fue condenado al fracaso escénico, al silencio e incluso al menosprecio. Pasen y vean uno de los más crudos y certeros testimonios de lo que un teatro comprometido pudo ser y jamás ha sido ya; pasen y vean cómo una perfecta estructura dramática no impide la poética literaria; pasen y vean una excelente herencia de Valle-Inclán, un teatro de riqueza escénica pareja a la de Genet y superior al "pánico" de Arrabal; pasen y vean cómo la crueldad se escuda en los tabúes religiosos. Vean a

¹³⁹ Texto referencial que manejamos en nuestro estudio: GÓMEZ ARCOS, 1993.

*las dos beatas solteronas que mantienen una jauría de gatos hambrientos entre rezos y saetas, que son capaces de cebarlos con el cuerpo asesinado de su sobrina -Dios, ¿quiénes son estos gatos?-, les hace decir el autor: Nosotras no pertenecemos al futuro. Era una premonitoria esperanza, por fortuna. Hoy ya casi nadie escribe estas cosas, como si no hubiera otras intolerancias, otras mentiras, otros tabúes y otros faldones de terciopelo.*¹⁴⁰

López Sancho compara montajes y apunta que en el de ahora la dirección necesita buscar en el superrealismo espectacular el ácido del asunto. Así las hermanas, hoy son hombres que los actores no ocultan subrayando su condición. Estas mujeres violentas tienen naturaleza de antiguos inquisidores. Encerradas en su ergástula familiar de resentidas solteronas, intensifican todos los significados. Hacen odiosa la opresión que la una ejerce sobre la otra y la cerrazón mental que aplicarán inexorablemente sobre su sobrina inocente. Esta representa a otra generación, a otra sociedad, que ellas aborrecen y están dispuestas a destruir. Del montaje dirá que las dos interpretaciones están contenidas, lo que provoca más crueldad. Ambiente denso con personajes secundarios que resaltan los contrastes. Bien escrita y bien interpretada. Un final tremendista que se adivina cada vez que las hermanas se recrean en la cautividad enloquecida de los gatos hambrientos. Y termina diciendo, que pasados tantos años, hoy el resultado es alucinante, ingrato, ferozmente excesivo y lejos, muy lejos del libertinaje actual. Ahora hay dos lecturas, la del sesenta y cinco sobre la opresión y lo inquisitivo y la de ahora positiva para lo contrario.¹⁴¹

Autor de escritura combativa, sarcástica y demoledora, había estrenado un año antes en el CNTE su obra

INTERVIEW DE MRS. MUERTA SMITH POR SUS FANTASMAS. AUTOR: Agustín Gómez Arcos. DIRECCIÓN: Carmen Portacelli. INTÉRPRETES: Julieta Serrano, Manuel de Blas, Tomás Ordóñez, Gordon T. Momillan. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Isidre Prunés y Montse Amenós. ILUMINACIÓN: Maria Doménech. Sala Olimpia del 22 de febrero al 10 de marzo de 1991.

¹⁴⁰ Crítica de CENTENO, E., "Faldones de terciopelo", Diario *16*, Madrid, 12 de noviembre de 1992.

¹⁴¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Los gatos y el cara y cruz de la intransigencia hasta el crimen", *ABC*, Madrid, 12 de noviembre de 1992, pg. 99.

*Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*¹⁴² (1972), obra de talante transgresor, rebelde e irreverente. Una alegoría sacrílega de atmósfera futurista. Una sátira brutal contra el imperio norteamericano. Gómez Arcos batalla desde la utopía contra la conciencia materialista, contra aquellos que tienen claro que el dinero y el poder son los motores del planeta y la lucha por conseguirlos ha hecho “avanzar” la civilización. Dice: “Yo creo que todos los grandes escritores han escrito sobre el poder y la manera de conseguirlo, de imaginarlo, de soñarlo, de perderlo...” (Santa Cruz, 1991a: 30-32). A partir de una situación inverosímil habla de temas reales, candentes en la fecha de estreno cuando planea la Guerra del Golfo.

La obra comienza y Mrs. Muerta ha fallecido. Su cadáver recorre el espacio en busca del absoluto. Su fiel perro sirviente Bobby procede a extraerle las vísceras, en una especie de embalsamamiento que le permitirá poder entrevistarse con una serie de poderes a fin de conseguir la compra del cielo o del infierno. Esto permitirá a su país EEUU, de quien ella es la reencarnación, instalarse, extenderse, implantar su hegemonía más allá de la tierra, la cual ya domina.

Una sucesión de escenas en las que los personajes sucesivamente se transforman en otros y con sus actitudes subvierten terriblemente la moral establecida. Es la crónica de un viaje de ciencia ficción en una nave espacial construida con una aleación de oro y millones de muertos, convertidos ambos en moneda de cambio de la sociedad occidental. Recorrido a través de la imaginación, la ética y las obsesiones de nuestra comunidad podrida. Un recorrido de la mano de Mrs. Muerta, representante del estado, de verborrea imperialista y con una intacta moral de ideología de raza superior: *Todos los países son Tercer Mundo, excepto Estados Unidos*.

Arcos humilla la cultura del poder, la megalomanía de los poderosos en un mundo que se les ha vuelto hostil y Mrs. Muerta, sin sentimientos, vacía del corazón ni siquiera puede llorar. Sobre el escenario desfila la mentira travestida de verdad irrefutable, las fantasías místico-eróticas, la cotidianidad regida por la locura, la ilógica oculta tras los axiomas, la inmensa tristeza de los servidores de un “dios” conocido. Todo ello rebozado de un aliño irreverente y transgresor. Lenguaje irónico y provocativo, a veces militante. Lleno de símbolos y metáforas sarcásticas. Se apuntala en ecos de absurdo e incomunicación beckettiana, en violencia escénica e ingenua de los sesenta, en el surrealismo que envuelve la reflexión ética y en su hondura poética. Una metáfora sobre la necesidad de

¹⁴² El texto que manejamos en nuestro estudio y las citas de la obra en el mismo son de GÓMEZ ARCOS, 1991.

aceptar la totalidad del ser humano con su parte de luz y sombra (Santa Cruz, 1991b: 26-29).

Para Enrique Centeno es un texto sorprendente en sus ricos recursos, en su magnífica prosa, en sus hallazgos estrictamente escénicos. “Bajo el surrealismo de sus personajes - un cadáver y su perro, o Dios, o Satán- transmite una inquietante poética de la destrucción, del poder y la opresión”.¹⁴³ Haro Tecglen dice que si en su día era una protesta escénica dura y grotesca, una representación de Estados Unidos: podrida, destrozada, muerta, pudriéndose y hablando ante sus fantasmas –un dios femenino y un diablo que serán fornicados y sodomizados-. Hoy toda esa irrespetuosidad, dureza y agresividad, para con todo ese mundo, tiene vigencia, según los acontecimientos diarios de este 1991. Termina diciendo que la obra al principio produjo atención, risas después y verdadero entusiasmo en el público finalmente.¹⁴⁴

QUERIDOS MÍOS ES PRECISO CONTAROS CIERTAS COSAS. AUTOR: Agustín Gómez Arcos. DIRECCIÓN: Carme Portacelli. INTÉRPRETES: Walter Vidarte, Rosa Novel, Mónica Glaenzel, Manuel de Blas, Antonio Duque, Carlos Velasco, Gloria Muñoz, Eva García, Patricia Mendy, Alicia Hermida, Juan José Otegui, Iñaki Guevara, Pedro García de las Heras. ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: Isidre Prunés y Montse Amenós. ILUMINACIÓN: María Doménech. Teatro M^a Guerrero del 7-12-1994 al 22-1-1995.

De construcción dramática muy arriesgada y novedosa, al menos cuando se escribió, es *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*¹⁴⁵ (1966). Es Premio Lope de Vega y fue prohibida por la censura. Estrenada por el CDN en 1994.

La obra no se sabe en qué tiempo transcurre porque se repasan en ella etapas de la historia española a salto de mata, desde el colonialismo al despotismo ilustrado, desde la monarquía absoluta a la dictadura contemporánea del autor. En todos los momentos es igual: un loco - en este caso, la joven Casandra- con su utopía frente a las clases poderosas, la aristocracia, la milicia y el político. Todos piensan que *es preciso contaros ciertas cosas*, y todas las posiciones -hasta las más despreciables- razonan su ideología. Algunos personajes encuentran su propia poética en el amor, en el placer, en el lujo. Incluso el militar represor está tocado de sentimientos contradictorios, de inesperada ternura. El final es el acabamiento, la muerte, la destrucción de la libertad; con la esperanza, eso sí, en un grito mudo de la joven con la lengua cercenada y la puerta abierta a la utopía.

¹⁴³ Crítica de CENTENO, E., “Una justa recuperación”, Diario *16*, Madrid, 16 de febrero de 1991.

¹⁴⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., La señora se pudre”, *El País*, Madrid, 25 de febrero de 1991.

¹⁴⁵ La referencia sobre el texto que tomamos es: GÓMEZ ARCOS, 1994.

Cuando se escribió, la utopía era la libertad de expresión y el fin de la dictadura (Centeno).¹⁴⁶

Para López Sancho no es drama ni comedia, sino un discurso de alta calidad literaria, con personajes intemporales, que debaten sobre la libertad y opresión. Un conflicto sobre el orden y la rebeldía, propio de todo tiempo. Cree el crítico que los personajes refieren circunstancias de España que ahora no existen; que pueden ser del siglo XV y la gran aventura colombina o de los años sesenta. Los personajes, sin biografía, son simbólicos: el brutal y negociador Gobernador, símbolo del orden establecido; la liberada Condesa, representante del refinamiento libertino; el calculador Feriante, dispuesto a aceptarlo, discutirlo y pactarlo todo; el rudo Capitán, con aire de los Tercios de Flandes, fiel por encima de todo, pero sensible y por eso débil; y la misteriosa Casandra, que desdeña el amor de Apolo (el Capitán) y que fue violada y cautiva. Ella simboliza la protesta y la profecía. Para el crítico es una escritura de primer orden que a veces peca de recargada. La acción es lenta, insuficiente y estetizante. Los personajes saben que son personajes y sus discusiones son crípticas respecto a sus condiciones sociales. En este ambiente, la protesta, la rebeldía de Casandra tiene razón. Los argumentos del Gobernador son una autocrítica del conservadurismo hecha por un conservador. “Teatralidad de un texto tratado desde la voluntad de la energía y que resulta un energético espectáculo”. Teatro bien hecho sobre una pieza vigorosa, literaria, ya algo desvanecida por el tiempo en sus impulsos vanguardistas. Espectáculo recargado, puesto en pie excelentemente como acción teatral y como discurso dialéctico sobre un tema más abstracto que concreto. “La pieza denota a un escritor, tiene calidad y entidad frente a otras de ahora, que presuntamente renovadoras, son mercancía nacida para la subvención”.¹⁴⁷

El mundo representado por Arcos se ajusta a lo convencional pero su plasmación literaria rompe los límites y se sitúa en la alegoría que hay detrás de una realidad hiperbólica y esperpéntica. Otros títulos suyos son: *Doña Frivolidad*, *Unos muertos perdidos*, *Verano*, *Historia privada de un pequeño pueblo*, *Fedra en el Sur*, *El tribunal*, *Prometeo Jiménez, revolucionario*, *El salón*, *Batalla matrimonial*, etc.

¹⁴⁶ Crítica de CENTENO, E., “Las cosas que nos prohibían”. Diario 16, Madrid, 7 de diciembre de 1994.

¹⁴⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas, de Gómez-Arcos, las cuenta”, ABC, Madrid, 17 de diciembre de 1994, pg. 96.

LOS EPÍGONOS DEL REALISMO

La crítica de los años setenta compara los inicios de Ana Diosdado y de Antonio Gala, ya que ambos saltan a las carteleras comerciales con el mismo tipo de piezas. Aparecen como jóvenes valores de la alta comedia burguesa. Ambos son referentes imprescindibles de la escena del momento y poseen oficio, habilidad en la construcción, gotas de preocupación social y contexto de comedia tradicional.

Antonio Gala es difícil de etiquetar pues tiene mucho de abstracto, cargado de símbolos, es poético... pero realista, pues el realismo es una actitud ética más que estética y la de Gala es de protesta y denuncia social. Participa de las inquietudes sociopolíticas de los dramaturgos de su época, sobre todo en sus comienzos, por lo que generalmente se le adscribe a la *generación realista*. Es epígono del grupo realista por su visión crítica de la situación de España, manifestando las lacras -abuso de autoridad, censura, miseria cultural y moral- del régimen franquista. En contra está su decantación hacia aspectos subjetivos e íntimos del hombre, que se opone a lo colectivo y social enarbolado por el grupo realista. Su inclusión en la estética neovanguardista es debida a que Gala da mucha importancia a la alegoría y a la sublimación metafórica de la realidad sin aventurarse en el rupturismo de esta corriente. Opta por estructuras dramáticas tradicionales, comedia y, sobre todo, melodrama, soportadas en su indiscutible capacidad verbal que, en múltiples ocasiones, explota en detrimento de la dramaticidad (Romera Castillo, 1996). Algunos críticos lo ubican en una categoría especial: el Teatro de la Resignación. Reflejo de la transformación del agresivo teatro de Sastre que exigía cambios en el mundo fuera del escenario y al teatro que se resigna a la observación y al comentario. La protesta del grupo de Sastre se detuvo bruscamente y se transformó en la conformidad melancólica del teatro de Gala. Su obra estrenada evoluciona del realismo al alegorismo y de benjamín del realismo social va distanciándose del sainete y escribe un teatro más culto. Su producción a medida que avanza en estrenos, será más cuidadosa en lo “espectacular” con intención de agradar a un mayor número de espectadores cada vez (Robertson, 1990). Cree Carmen Díaz, que Gala es consciente de que el teatro, como toda literatura, tiene solo una moderada resonancia colectiva, un modesto eco social. Su teatro político -dice- no es oportunista. “Incluso el más anudado a una realidad concreta y próxima es capaz de soportar un análisis que trasciende esa realidad y, por encima de espectadores concretos, cualquier época contemporánea puede proyectar en la obra sus problemas” (Díaz Castañón, 1983: 13).

Ana Diosdado, que conoció el mejor momento en los años setenta, continuará su estética realista con mirada crítica sobre el malestar social, la sociedad de consumo, el fracaso del matrimonio y el papel esencial de la mujer. Su técnica y su dominio del diálogo son otros valores subrayados por la crítica. A menudo y debido al éxito de sus obras, se la ha querido encasillar dentro del teatro comercial. Diosdado es una autora reflexiva y autoexigente, que ha sabido llevar al teatro algunos problemas candentes de la sociedad española del tardo-franquismo y de los primeros años de la democracia (Zatlin Boring, 1995: 125-145). Parte de la crítica considera que su producción responde a la alta comedia burguesa, destacando por la agudeza en sus diálogos. Para otros, si la comedia burguesa disocia el mundo sentimental de la realidad social haciendo creer que el amor todo lo arregla, y por tanto, es inútil cuestionar el orden establecido, el teatro de Ana Diosdado, en su mayor parte, contrariamente, descansa en la presentación de unas determinadas relaciones sentimentales claramente vinculadas a su marco histórico y social. Patricia O'Connor considera que "Diosdado construye sus obras muy cuidadosamente y, siguiendo las huellas del grupo realista, adopta una postura crítica frente a los valores contemporáneos" (O'Connor, 1988: 33). La mayoría de estudiosos coinciden en señalar su dominio en la construcción dramática y su conocimiento del mecanismo escénico que le viene por tradición familiar. Según parecer de César Oliva su teatro es comercial con mayúsculas, como ha demostrado en los escenarios, y tan solo queda dilucidar sus buenas obras y estupendas comedias escritas frente a las menos buenas (Oliva, 2007: 12).

Unas polémicas declaraciones, Muñiz, hablan del teatro de Diosdado, evaluándolo con tópicos errores sexistas. Cuando Patricia W. O'Connor y Anthony M. Pasquarello le hicieron la siguiente pregunta: "Se ha dicho que Antonio Gala y Ana Diosdado, en cierto sentido, continúan la línea iniciada por la generación realista, pero después de ver los problemas que tuvisteis como grupo, escriben un teatro crítico menos agresivo, más pasivo. ¿Qué opinas tú?" El dramaturgo respondió: "En cuanto a Ana Diosdado, como mujer, entiendo que es lógico que sea más pasiva que nosotros. Conviene no olvidar que por definición el hombre es el elemento activo de la pareja y la mujer, el pasivo. Acaso ello sea la verdadera razón de su teatro. Por lo que respecta a Antonio Gala, ¿qué voy a decirte? A mí me parece muy bien lo que hace. Creo que si ese es su camino, debe seguirlo fielmente" (Pasquarello y O'Connor, 1976: 8-28). Más acertado nos parece el comentario de José Monleón que declara que Ana Diosdado aborda en sus dramas muy distintos temas, épocas y personajes, siempre con idéntica ambición, dispuesta a divertir y a hacer

pensar y tomando partido por respuestas o desenlaces ideológicamente progresistas. “Su teatro está lleno de gentes a las que coloca frente a una determinada noción de realidad: una noción que, en su caso, pasa por una interpretación ética de las situaciones, desde la cual sitúa los personajes” (*Diario 16*, 22-01-1988).¹⁴⁸

En esa línea de obra *bien hecha*, Diosdado, se ha ido decantando por una fórmula típicamente comercial que, si bien le asegura el éxito, limita sus posibilidades.

Antonio Gala Velasco¹⁴⁹ (Ciudad Real, 1936).

Dramaturgo, novelista, periodista y ensayista, de sólida formación académica, es un ejemplo de popularidad y éxito comercial no siempre acompañado de buena acogida entre la crítica especializada. Su primer estreno, *Los verdes campos del Edén* (Premio Nacional Calderón de la Barca) es en 1963 y tiene como fondo la posguerra española. Plantea la redención y necesidad del hombre –simbolizado en varios personajes reunidos en un panteón– de buscar un mundo nuevo en el que impere la justicia, la libertad, la esperanza y el amor entre los seres, a pesar de las dificultades del viejo orden. El dominio de la palabra y la capacidad de sugerir más que decir delataban su impronta lírica y su decisión de sacudir a una sociedad muerta bajo el manto de la dictadura –de ahí el cementerio– y reclaman la regeneración en las formas básicas de la convivencia. La obra, calificada por el autor como «una tragedia que hace sonreír», se repone en el CDN en 2004.

Obra no estrenada es *El caracol en el espejo* (1970). Distinta de las demás, de un anti-realismo beligerante, que revela un experimentalismo muy de la época y el dominio de sus formas de expresión. Manifiesta un simbolismo religioso cuando el portero –trasunto de Dios– pretende que cada uno de los invitados a la fiesta ponga un ladrillo para terminar la casa, aunque ninguno le haga caso. Tampoco olvida lo político y social, en un tono ligado al surrealismo.

Le seguirá *El sol en el hormiguero* en 1966, fábula política contra la tiranía considerada la más crítica de su producción. El gigante Gulliver es el encargado de liberar y redimir al pueblo que vive en el hormiguero de los designios de un rey tirano y de su gobierno. La obra se retiró a los quince días de su estreno por problemas de censura.

¹⁴⁸ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Los ochenta son nuestros*”, *Diario 16*, Madrid, 22 de enero de 1988, pg. 22.

¹⁴⁹ Sobre este autor y su obra hemos manejado la bibliografía: MARTÍNEZ MORENO, 1994; ROMERA CASTILLO, 1996 y OLIVA, 2004.

Ya en 1967, estrena *noviembre y un poco de yerba*, con un relativo fracaso de público; en ella enfrenta la España de los vencidos, obligados a llevar una existencia de miedo y ocultación, y los vencedores, asentados en la sociedad pero carentes de libertad profunda. Historia de escondidos, pues en un sótano vive Diego durante veintisiete años, oculto por temor a la represalia y que muere, al disparársele el fusil, cuando sale.

En *Spain's Strip-Tease* (1970), pieza de teatro musical, pone al desnudo, con desenfadada sátira y dentro de los límites de la censura, la realidad de la España de entonces.

En 1972 estrena, uno de sus más rotundos éxitos, *Los buenos días perdidos*, donde su protagonista Hortensia, la vieja puta, se siente segura entre sus dos columnas de uniforme, el guardia municipal Lorenzo (representante del poder militar) y el sacristán Cleofás (representante de la coerción eclesiástica). Drama de seres tan vigorosos como indefensos, adormilados por una existencia sin alicientes, que reciben, como agua de mayo, la llegada de un forastero -elemento desestabilizador- que les seduce con una mítica pero imposible Orléans.

También extraordinario fue el éxito de *Anillos para una dama*, en 1973. Una Jimena, liberada verbal y sexualmente, venía a encarnar una cara irreverente del mito del Cid, exhibiendo su escepticismo respecto de las empresas militares de su marido. Jimena, una vez muerto el Cid, quiere vivir su propia vida y se enamora de Minaya. No consigue su propósito de casarse por impedimento del poder político y religioso.

Un año después estrena *Las cítaras colgadas de los árboles* (1974). Centrada en el siglo XVI, recoge el momento del descubrimiento de América, el nacimiento de la Nueva España, desde un análisis crítico que busca establecer una más que evidente analogía entre la España imperial, portadora de la defensa católica, y el momento histórico presente.

¿POR QUÉ CORRES, ULISES? AUTOR: Antonio Gala. DIRECCIÓN: Mario Camus. INTÉRPRETES: Alberto Closas, Victoria Vera, Margarita Calahorra, Juan Duaso, Mary Carrillo y Rosario García Ortega. ESCENOGRAFÍA: Vicente Vera. VESTUARIO: Elio Bershanyer. ILUMINACIÓN: Francisco Fontanals. Teatro Reina **Victoria** del 17-10-1975 al 12-9-1976.

Al año siguiente, 1975, estrena *¿Por qué corres, Ulises?*¹⁵⁰ Un Ulises representante del poder y sustentador de ideas trasnochadas es humillado por una Nausica moderna y llena de vida que lo utiliza para su satisfacción sexual. El burlado protagonista, añora

¹⁵⁰ Nuestro texto de referencia para el estudio de la obra es GALA, 1984b.

entonces a su mujer Penélope y regresa. Esta cambiada lo aceptará como último recurso. Gala, en su introducción a la obra, explica “porqué” su elección del mito de Ulises: “Yo decidí en 1975 referirme a la Odisea. Para hablar de lo que deseaba, poner en solfa al conservador puro, incapaz de nuevas experiencias, inaccesible a las sugerencias de la realidad, emperrado en volver como sea. Era al Ulises concéntrico, al Ulises de postguerra náufrago, al que me convenía sacar a colación” (Gala, 1984a).¹⁵¹

Desmitifica personajes (Ulises y Penélope) y el hecho mismo del retorno. El autor presenta un Ulises envejecido y nostálgico que continuamente evoca al héroe que fue y ya no es. La obra se inicia cuando Nausica recoge al náufrago arrojado en su isla. El erotismo de esta escena despertó sorpresa en el teatro español. Por primera vez aparecía un desnudo integral que ocasionó gran revuelo. Es la época del *destape*. Pero la identificación desnudo con destape como producto inferior nada tiene que ver con la utilización dramática que Gala hace del desnudo. El cuerpo no es objeto de ofensa sino todo lo contrario, se naturaliza la anatomía masculina y femenina y además lo hace un autor tenido en consideración por el público.

En *¿Por qué corres, Ulises?*, Gala dice querer mostrar al español medio que ha llegado a un punto decisivo en el que la vuelta atrás no es posible y el miedo al futuro le repliega en las tradiciones. Al sentir mermado su fortaleza física ya no le atrae el riesgo ni las aventuras, porque se siente limitado física y espiritualmente. Podemos apreciar en Ulises a un burgués anodino que tras una última aventura con Nausica volverá junto a Penélope, una mujer distante y altanera que en la ausencia de su marido trata de asegurarse su bienestar. Así, mientras Ulises sueña con una Penélope dócil y fiel que aguarda resignada su retorno, la verdadera Penélope, todos estos años, ha luchado por conseguir una estabilidad material. Ulises en su periplo se ha convertido en un hombre acobardado que regresa a Ítaca por cansancio y se integra en la comunidad para, al menos, continuar manteniendo su leyenda.

La acción transcurre lenta dominada por lo lingüístico, todo se dirige al oído provocando el estatismo escénico, la acción prácticamente no existe. El malicioso ingenio popular de Eurimedusa, sirvienta ruda a vueltas de todo, es la que despierta la simpatía del público. Se aprecia un interés del autor por personajes como este cuya función es la de proteger a sus amas con quien establecen una relación filial (Eurimedusa con Nausica y Eurimena con Penélope). Las dos amas son conservadoras, pragmáticas, sentimentales

¹⁵¹ La cita pertenece a la introducción de la edición mencionada, que está sin paginar.

y con gran sentido del humor. En Eurimedusa predomina una relación maternal hacia Nausica que en el caso de Eurimena evoluciona hacia un plano más amistoso con Penélope. Estos personajes representan la expresión popular que coexiste con la literaria.

Frente a la transcendencia del pensamiento de Ulises se halla la espontaneidad de Nausica, ejemplo de la *contracultura*, sin más complicaciones que las que surjan y dándoles una solución lo menos enredada posible. Tenemos un enfrentamiento generacional que cuestiona las actitudes del uno y la otra, enfrentamiento entre madurez y juventud, que casi siempre el autor resuelve con un juego dialéctico impregnado de humor y con la que descubrimos la verdadera identidad de Ulises. Este tras la máscara del mito aventurero esconde un conservador radical. Unos anquilosados valores tradicionales; de ahí la incompatibilidad con Nausica y su vuelta con Penélope. Ulises coincide con Penélope en su deseo de poseer estabilidad. En el camino Ulises abandona sus ideales juveniles, mientras Nausica, no piensa en un modo de vida, sencillamente vive. La experiencia de Ulises le conduce a una involución frente a una ausencia de experiencia en Nausica que le permite continuar sin entrar en un juego de valoraciones. De ahí que el héroe hable de matrimonio frente a la joven que habla de amor, un concepto idealizado al que confiere sentido de libertad contraponiéndolo a la idea de matrimonio.

Los puntos suspensivos abundan en el texto dejando las oraciones incompletas y pendientes de un hilo que la intuición del espectador debe cerrar. El texto se tiñe de momentos románticos, un tanto ñoños, alguna escena trágica en la que combina pasión, erotismo y muerte y otras de perdón entre amantes. Hay una referencia a la guerra civil y a los usos amorosos de postguerra. Penélope, cuyo papel es ser fiel servidora de un hombre, no quiere un hombre cualquiera, sino aquel que le asegure su dependencia. Su juego no es de amor sino de interés social y económico, llevado a cabo con maldad. El final nos presenta la pobre imagen de Ulises vencido.

María José Ragué Arias lo resume: “El tema es la guerra que solo produce víctimas inútiles porque tras ella se han olvidado las causas que la desencadenaron; todo retorno a la situación anterior es siempre imposible. Es inútil correr para regresar. ¿Por qué corre Ulises?” (Ragué Arias, 1992: 84).

La crítica responde manifestando su aburrimiento y señalando el principal error en el que cae Gala, la retórica.

Muchas palabras, muchos comentarios sobre el amor, sobre el pasado de Ulises, que se empeña en contar una y otra vez sus aventuras y sus hazañas bélicas. Aquello

parece afectado de una cierta parálisis imaginativa del autor, aunque en el diálogo surjan frases felices que hicieron reír a los espectadores”. El mismo crítico cierra la página anotando la dividida respuesta del público: *La primera parte había terminado entre aplausos, que además habían sonado en torno a algunas réplicas ingeniosas. Pero la representación no concluyó en paz. A las ovaciones, de una gran parte del público respondieron vigorosamente otros espectadores con pateos. Los que protestaban tuvieron el buen gusto de esperar al final para expresar su opinión, en la cual no entraba el trabajo excelente de los dos intérpretes principales: Mary Carrillo y Alberto Closas, ni el de los demás miembros del reparto y del director* (Prego, 19-10-1975).¹⁵²

Francisco Álvaro reseña que los más perspicaces auguraron a la comedia «una muerte prematura», apoyándose en el resultado de la noche del estreno. “Pero la cosa se animó días después al extenderse que una joven actriz (entonces no famosa) enseñaba más de lo corriente en el escenario. Así Victoria Vera se puso en la picota de la «popularidad»...”¹⁵³

PETRA REGALADA. AUTOR: Antonio Gala. DIRECCIÓN: Manuel Canseco. INTÉRPRETES: Julia Gutiérrez Caba, Ismael Merlo, Aurora Redondo, Javier Loyola, Carlos Canut, Juan Diego y Gabriel Jiménez. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Andrea D’Odorico. Teatro Príncipe del 15 de febrero al 22 de junio de 1980. Al año siguiente se repone con alguna variación en el equipo: DIRECCIÓN: Manuel Collado. INTÉRPRETES: Julia Gutiérrez Caba, Jaime Blach, Aurora Redondo, Javier Loyola, José Hervás, Luis San Narciso y Carlos Mendy. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Andrea D’Odorico. Teatro Maravillas del 4-9-1981 al 7-3-1982.

Comienza a estrenar la trilogía «de la libertad». Teatro donde lo político se hace expresión poética. Espacios pasados para acciones contemporáneas, de una España de la transición, vitalista, pero continuamente envuelta en harapos de su pasado grandilocuente y perdido.

Aires de libertad corrían en la nueva España y Gala pasa de formular expectativas en torno al cambio, a valorar la joven democracia en su siguiente estreno: *Petra Regalada*¹⁵⁴ (1980). En ella enfrenta a la soñadora protagonista, Petra, prostituta recluida en un burdel-

¹⁵² Crítica de PREGO, A., “¿Por qué corres Ulises? De Antonio Gala”, *ABC*, Madrid, 19 de octubre de 1975. Pg. 57.

¹⁵³ Crítica vertida en: ÁLVARO, 1976: 41-48.

¹⁵⁴ El texto utilizado para nuestro estudio y las réplicas del mismo que aparecen en el son de la edición GALA VELASCO, 1998.

celda prioral, dominada por don Moncho (poder político) y por sus secuaces don Bernabé (poder legal) y Arévalo (poder militar) con su redentor, Mario, opositor al régimen y del que espera su liberación pero cuyas ínfulas revolucionarias acaban en lo convencional. Mario, muerto el dictador, toma las riendas quedando todo como estaba hasta ser asesinado por Tadeo, un subnormal.

Se trata de un conflicto que transparenta una lectura política elemental y esquemática, en forma de alegoría, y que resulta un tanto vacua. Gala contextualiza su obra en el momento que vive y tiene la fortuna de estrenar inmediatamente. Otros estrenan obras que, escritas en los sesenta o principios de los setenta, aluden a situaciones ya superadas. El teatro de referencias políticas anterior a la muerte de Franco, plantea una problemática distinta a la etapa postfranquista. *Petra Regalada* es el primer título de la "Trilogía de la libertad" que después será tetralogía con la incorporación de *Café cantante*. El espacio escénico lo ocupa la celda prioral de un convento de clausura que con el paso de los años funciona como prostíbulo. Se convierte así en la expresión metafórica de nuestro país, aludiendo a una España asentada sobre posiciones conservadoras que se hallan prostituidas y dominadas por el caciquismo. De ahí que la escenografía reproduzca un ambiente cerrado, decadente y opresivo.

Los personajes responden a dos tipos de grupo sociológico: opresores y oprimidos. Esto no quiere decir que sean colectivos, puesto que Gala traza un perfil psicológico de cada uno de ellos. El personaje principal, Petra Regalada, es el elemento articulador de la obra. Una vez más, Gala no construye una heroína, sino una anti-heroína que, impulsada por el amor, actúa con el fin de alcanzar la libertad. Pero para que la libertad sea posible es necesario un cambio, una transformación no radical, un proceso de diálogo pacífico que permita restaurar la dignidad de quienes durante mucho tiempo han sido sometidos a la tiranía de los que ostentaban el poder. Gala confecciona un personaje, Mario, que censura el inmovilismo, y sugiere una política de pactos. Exactamente, en eso se convirtió la transición política española, de manera que quienes no la aceptaron se quedaron fuera del juego. Las consecuencias inmediatas generan un problema porque si la mayoría de los partidos pactaron sus intereses, otros no lo hicieron y continuaron con la lucha armada. Esto supone que el terrorismo continúa presente en la escena política. No es este el tema que aborda Gala, pero remitiendo a un determinado contexto elude sin embargo algunas problemáticas de gran alcance. El motivo es en el idealismo humanista en el que se asienta el dramaturgo. Sus personajes buscan la liberación espiritual a través del amor y acaban resignándose al no encontrarla. Por tanto, el pilar fundamental de su teatro se levanta

sobre la psicología del personaje. El primer grupo, el de los opresores, lo compone el cacique del pueblo, el alcalde y el notario. Tanto el alcalde como el notario respaldan al primero, pues se han vendido a la voluntad de éste. Los tres actúan conjuntamente (como si se tratase del misterio de la Santísima Trinidad), aunque las decisiones obviamente parten del gran dictador Don Moncho. Este cacique hace y deshace según le apetece. Crea leyes al servicio de sus intereses, de manera que confecciona su microcosmos particular y se instala en el centro. No tiene en cuenta la opinión de los demás, considerando enemigos a quienes no comparten sus ideas y actitudes. Su poder lo ejerce en todos los habitantes del pueblo y sus perversiones las desata en casa de Petra, personaje otoñal a quien designaron su destino a los quince años y a él se ha resignado. Frente a ese grupo de poder, Petra se encontraría en un segundo grupo, el de los oprimidos o, más bien, el de los desposeídos. Esta mujer, incluso pierde su nombre al ser reclutada por el cacique como prostituta. Don Moncho la sodomiza mientras siente interés por ella, después vendrá otra Petra Regalada que también perderá su nombre, su identidad. Dolores (Petra Regalada) está sometida a la perversión y al deseo de unos hombres que tienen el poder en sus manos. Su actitud es de resignación hasta que en su vida aparece alguien, en principio, diferente. El amor se convierte entonces en el motor que la saca del inmovilismo. Pero su amor aparece como algo ilusorio, como el deseo no materializado con que sueña. Ella espera a un hombre construido desde una fantasía poblada de supersticiones, es decir, un hombre ideal, cuya presencia viene anunciada a través del tarot. Petra no se mueve para conseguir un deseo, sino que relega la acción en favor del destino. Se trata de un personaje lírico, que se refugia en una fantasía mágica. Petra se aísla, se excluye de la realidad. El hombre que espera es Mario, quien simboliza la entrada de la soñada democracia. Cuando llega, suscita la desconfianza de los apoltronados amos temerosos de que les arrebaten sus privilegios. Estos ignoran sus intenciones y el porqué de su presencia y utilizan a Petra para que lo descubra. Pero Petra acaba enamorándose de un hombre que le genera autoestima. Escucha las palabras de esta especie de Mesías hasta creer y luchar por ellas y se convierte en esa prostituta a punto de ser dilapidada a la que Jesús defendió. Sin embargo, la realidad es otra. Mario no es diferente a los hombres que ha conocido porque a medida que deja de ser un explotado y pasa a convertirse en un explotador, asume y defiende las mismas corrupciones contra las que pugnó. Petra pierde la ilusión aunque no la esperanza. Mario se deja devorar por aquellos a los que combatió mientras que Petra evoluciona interiormente conociendo y no

ignorando lo aprendido. Ya no será el personaje del principio que afirmaba: *Yo creo que nací con un defecto muy grande. Yo creo que nací muerta* (Díaz Castañón, 1983: 15-27).

El referente histórico se manifiesta en la pieza al vislumbrar una crisis en la estructura del poder y percibirse la posibilidad de un cambio pacífico de las instituciones. Una vez producido el cambio con la muerte del cacique y la entrada de un oponente, este acaba por convertirse en aquello contra lo que peleó y surge así el desencanto y el esfuerzo de continuar viviendo sin rendirse. Los nuevos “marios” que surgen, se debilitan con el tiempo. El pueblo, simbolizado en un deficiente mental (otra víctima inocente), al final de la obra matará al nuevo cacique. Después, el primer paso de Petra es rebelarse contra don Moncho y sus guardaespaldas sin temor a decir la verdad. Valientemente destapa la vida oscura que quieren ocultar, esto es, la homosexualidad de don Moncho, el que su hijo en realidad sea hijo de Arévalo, el notario y que este tenga otro hijo deficiente fruto de una relación con su hija y que ha dejado al cuidado de Petra. El amor que Petra siente por ese muchacho en parte se debe a un instinto de protección de los de su misma clase. La parte negativa de esta rebeldía es que el autor la lleva a cabo como si se tratara de un folletín, por lo que pierde interés. En algún momento Camila, irónica vieja prostituta que ahora ejerce como criada, se constituye en representante de la vieja España frente a Petra que simbolizaría la España democrática. En algunas de sus intervenciones hay un cierto retintín que despierta la comicidad ingeniosa.

Gala muestra un especial gusto hacia los aforismos. El peso de la palabra a veces es muy grande provocando falta de acción. Incluso cuida la expresión en boca de personajes populares. Bajo ello subyace la concepción poética que Gala tiene del arte, que lo convierte en una especie de poeta trágico. La crítica destaca especialmente la primacía de la forma sobre el fondo. Para unos la obra es brillante en cuanto al verbo: “Lo mejor de *Petra Regalada* es su lenguaje, su construcción como un todo verbal en el que la metáfora, la expresión popular, el vocablo culto y el vulgar, incluso regional, se funden y recaman en preciosa coherencia lingüística” (López Sancho)¹⁵⁵. Otros acusan a Gala de escribir una obra propia de autor novel, sobrecargada, plagada de equívocos y falta de objetividad dramática: “Sus defectos son de primerizo. Su obra está mal colocada, discontinua, como entrecortada, con una ambición globalizadora de curso sobre la vida, los hombres, las mujeres, el pueblo, la política, recargada de frases, de diálogo, metida de lleno en el difícil

¹⁵⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Petra Regalada*, alegoría barroca de Gala”, *ABC*, Madrid, 19 de febrero de 1980. Pg. 61.

pero tentador mundo del símbolo (personajes que representan ideas, situaciones históricas, claves); ingenua muchas veces” (H. Tecglen).¹⁵⁶

LA VIEJA SEÑORITA DEL PARAÍSO. AUTOR: Antonio Gala. DIRECCIÓN: Manuel Collado. INTÉRPRETES: Yolanda Ríos, Juan Carlos Nassel, Ricardo Acero, Lola Cardona, Manuel Ángel Egea, Víctor Valverde, Vicky Lagos, Manuel Torremocha, Mary Carrillo, José Luis Alonso y Jesús Enguita. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Claudio Segovia y Héctor Horezzoli. MÚSICA: Virgilio Fernández. Teatro Reina Victoria del 7-10-1980 al 24-5-1981.

*La vieja señorita del Paraíso*¹⁵⁷, que estrena en 1980, postula el poder universal del amor y su lugar, en tanto fuerza inmaculada, en medio de una realidad turbia que lo asedia. Diatriba contra la OTAN en un relato de tres historias de amor, de tres amores prohibidos: el de una joven blanca con un negro, el de dos hombres que se quieren y el de la protagonista, la vieja señorita, Adelaida, que espera imperturbable la llegada de su hombre. Refugiada en el café “El Paraíso” se opone a la instalación de una fábrica de armas y resiste hasta el final.

La vieja señorita del Paraíso”, igual que la anterior, desprende una lectura política, sociológica y psicológica. Gala construye una obra valiéndose de la alegoría, pero aquí la lectura política pierde su fuerza, y da paso a un lirismo romántico, o a un idealismo humanista, que desvirtúa la pieza. El autor convierte en protagonista de su obra al amor: gracias a este los personajes puros (es decir, los más cándidos) se liberan. Es fácil ver, en semejante planteamiento, un intento de agradar a un determinado público (Ragué Arias, 1996: 99-100).

Así Antonio Gala es considerado por algunos, como continuador de la generación de posguerra y por otros como un fracaso del teatro de la derecha. No cabe duda sobre la actitud personal de Gala en favor de un régimen democrático, pero la trayectoria de su obra dramática, de éxito durante el franquismo y durante la democracia, es la del teatro que en pos de complacer al público, parece tener como principal objetivo adaptar su creatividad a los gustos del mismo.

¹⁵⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Barroquismo y equívoco”, *El País*, Madrid, 17 de febrero de 1980. Pg. 29.

¹⁵⁷ El texto que utilizamos para nuestro estudio de la obra es: GALA VELASCO, 1981.

En un marco escenográfico que reproduce un café de los años veinte, Gala nos presenta el amor, a través de las historias de los diferentes protagonistas que ocupan el Café Paraíso. La trivialidad de sus charlas iniciales desaparece para caer en un pueril apasionamiento y discusión sobre la importancia del amor en nuestras vidas frente a la deshumanización provocada por el materialismo. Los personajes disertan hasta la saciedad. La acción se hace densa e inmóvil. *La vieja señorita del Paraíso* divide a la sociedad en un mundo de buenos y malos en el que los primeros se salvan. Existe una soberana fuerza que es el amor y está encarnada en Adelaida, personaje principal, mujer mayor a la que un día el hombre del que se enamoró le dijo que esperase su vuelta en aquel sitio. Cuarentaidós años después - como muestra de su amor- continúa esperando su regreso. Su personalidad atrae sobre todo a los jóvenes porque estos experimentan el amor en todo su esplendor y pureza. El hombre a quien espera puede entenderse como una metáfora de la República. El antagonista de Adelaida es Míster Stone, el propietario del Café. Este obsesionado por la riqueza material deja de lado los sentimientos. Su carácter duro se manifiesta exageradamente.

Como casi todas sus obras se divide en dos partes y los acontecimientos siguen una línea de acción continua. Primero presentación de personajes. Míster Stone agasaja interesadamente a la señorita Adelaida. A continuación, el propietario del local desvela sus planes a los habitantes que lo ocupan, excepto a la vieja señorita, porque sabe que esta no está de acuerdo. Lo que se trae entre manos es la creación de una industria armamentística. Poner eso en conocimiento de Adelaida sería terrible porque ella siempre actúa impulsada por el amor, algo que a Stone le resulta ridículo y despreciable. Por tanto, mientras trata de embaucar a Adelaida, a los demás los chantajea. Del alcalde sabe que es un ambicioso que tiene un hijo homosexual; del sacerdote conoce su codicia; de la condesa los secretos de familia y su promiscuidad; de Ismael, el músico negro, espera el agradecimiento de su caridad interesada. De todos, Micaela, una mujer que perdió a su marido, es la que vive en un mundo más cerrado. Se aferra al recuerdo del hombre con quien compartió su vida y del que nunca supo si la quería o no. Cada uno vive en su microcosmos particular tratando de protegerse del exterior.

El desenlace resulta bastante desafortunado: en el Café se encierra Adelaida con los jóvenes enamorados, Ismael de raza negra y Gracia, la camarera del Paraíso, que es blanca. Con ello Gala quiere reforzar la importancia del amor más allá de condicionamientos sexistas o racistas. Son muchos los expulsados del Paraíso: Herminio empuja a Ramiro, su hijo, a que traicione su amor por Tobías. Ramiro con su sacrificio

se condena así mismo. Borromeo, el sacerdote, y Elena no conseguirán consumir su amor porque su conformismo se lo impide. Fuera de Café se encuentran Stone y Herminio que amenazan con cañonear el local si no lo desalojan. Adelaida se resiste a abandonar el "Paraíso" porque su vida está en aquel espacio y porque espera la llegada de su amor. No obstante, no puede sacrificar a los jóvenes y los convence para que escapen por la parte trasera mientras ella permanece en su paraíso particular, alejada de la realidad exterior, guardando una lejana similitud con *Doña Rosita, la soltera*, de Lorca.

Para Victoria Robertson, cada uno de los personajes son ejemplos de apresamiento personal. “Gala parece decir que este apresamiento es responsable de la pérdida de identidad y para mantenerla uno debe luchar por sus principios. Sus personajes muestran que al dejarse atrapar por la voluntad de otros se suicidan espiritualmente. Podemos afirmar que el paraíso es solo para esos jóvenes que buscan la liberación por el camino del amor” (Robertson, 1990: 127-128).

Con *La vieja señorita del Paraíso* sucede como con *Petra Regalada* y será un éxito de público, pero no de crítica. Esta señala como defecto constante en las obras de Gala, su carácter marcadamente narrativo y así se desprende de la siguiente valoración: “Agrava el carácter narrativo de su invención hasta el punto de que la estructura de la comedia se resiste de falta de entidad dramática, de artificialidad de las situaciones y, sobre todo, de carencia de originalidad, o sea, de personalidad propia” (López Sancho).¹⁵⁸

La vieja señorita del Paraíso es vista unánimemente por la crítica como una obra trivial, plagada de tópicos y anquilosada, en la que incluso la capacidad verbal del autor pierde interés:

“El café se llama El Paraíso, para acrecentar los símbolos, Y para que se enreden en ellos las frases. Frases en las que se pierde todo [...] La facilidad lírica de Antonio Gala, tan admirada otras veces, se convierte en caricatura de sí misma. Las ideas no pasan de las del ejercicio de un escolar, no bien dotado, a fin de curso. Los personajes se hacen insustanciales, pierden intensidad y valor a la vista del público” (Haro Tecglen).¹⁵⁹

¹⁵⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “No es gala de Gala *La vieja señorita del paraíso*”, *ABC*, Madrid, 10 de octubre de 1980, pg. 66.

¹⁵⁹ Crítica de HARO TECGLLEN, E., “Rinoceronte”, *El País*, Madrid, 9 de octubre de 1980, pg. 34.

EL CEMENTERIO DE LOS PÁJAROS. AUTOR: Antonio Gala DIRECCIÓN: Manuel Collado. INTÉRPRETES: Gabriel Llopart, Encarna Paso, Irene Gutiérrez Caba, Emma Suarez, Manuel de Blas y Miguel Ayones. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Gerardo Vera. Estreno el 8 de septiembre en el Teatro Consulado, de Bilbao. En Madrid: Teatro de la Comedia del 17-9-1982 al 4-4-1983.

La tercera obra de la trilogía es *El cementerio de los pájaros*¹⁶⁰, (1982), obra con ecos de drama rural puestos en pro de un canto maniqueo a la libertad sin matices. Como fondo el intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 pero de sentido más amplio y alegórico. Hay una denuncia de la tiranía representada por el viejo abuelo y una constatación del conformismo de los dos matrimonios casados sin amor y continuadores del viejo sistema. Los jóvenes, que quieren un orden nuevo más humano y vivificante, representan la esperanza.

Al igual que en las obras anteriores, el propósito supera al resultado. Estructuralmente no existen diferencias notables entre ellas. Ambientada en un deteriorado palacio del siglo XVII, el autor diserta sobre la libertad. El argumento reflexiona sobre el golpe de Estado y gira en torno a la figura de un viejo tirano, Juan Bautista, a punto de fallecer y que jamás está en escena. Durante toda su vida este anciano impuso su voluntad sin respetar a nadie, así que en las últimas horas de su existencia quienes lo rodean, su familia, se alían para acabar con él. Juan Bautista se instaló en el piso superior, y desde allí, empotrado en su silla de ruedas, humilla a sus dos hijos (Deogracias y Nicodemo), a las esposas de estos (Emilia y Martina) y a su nieta. Una noche cuando el anciano se dispone a bajar para la cena sus hijos y sus nueras deciden envenenarlo. Sin embargo la conspiración tramada nunca se pone en práctica porque al tirano le sobreviene la muerte antes de bajar. Una vez fallecido, sus hijos y sus esposas obtienen la libertad que siempre anhelaron pero no saben qué hacer con ella. Surgen entonces mil problemáticas no exentas de reproches (Díaz Castañón, 1988: 55-70).

Tres generaciones aparecen en la comedia: el anciano, dos matrimonios sin amor y los jóvenes Miguel y Laria. Miguel es hijo ilegítimo de Juan Bautista. Es el único elemento exterior, capaz de apreciar la libertad sin desmedida. Miguel está enamorado de Laria, hija de Deogracias. Tras la muerte del anciano, se produce la lucha por el poder. El tirano será reemplazado por Emilia. Esta matará de un disparo a Miguel. El asesinato de Miguel provoca la locura de Laria que espera un hijo de éste. En la obra se establece un paralelismo entre personajes y pájaros: unos muertos (Emilia, Deogracias, Nicodemo,

¹⁶⁰ El texto en el que basamos nuestro estudio es GALA VELASCO, 1982.

Martina), otro enjaulado (Laria) y el libre (Miguel). Victoria Robertson señala la importancia visual de los pájaros: "El tema de los pájaros (como indica el título de la obra) es central y las imágenes de las aves disecadas acompañan a los personajes desde el primer momento y hasta el final. [...] Los pájaros muertos en la escena, se contrastan con los pájaros vivos cantando fuera, en el jardín" (Robertson, 1990: 131-132).

El apunte amoroso, el humor irónico y la expresión culta junto a la popular son los rasgos que predominan en la obra. El ambiente en el que se desarrolla *El cementerio de los pájaros* es opresivo y hay que sumar que la acción se inicia en una calurosa noche de San Juan. De manera que a lo sofocante del clima se le une la connotación mágica. Es en este claustrofóbico lugar donde la esperanza apenas se salva. Solo al final queda un mínimo escape simbolizado por ese hijo que va a nacer de Laria. Pero Gala tan solo insinúa esa pequeña luz, - pues como observa Carolyn Harris- el desenlace (en el que Emilia reproduce la actitud de Juan Bautista) es pesimista, porque "representa una vuelta a la situación estática del principio de la pieza y los personajes se encuentran otra vez sin libertad" (Harris, 1986: 308).

Señala Haro Tecglen que esta obra de Gala supone una vuelta al teatro de Benavente. En su crítica cuestiona valores que habitualmente se le atribuyen al dramaturgo, pues afirma:

Yo pienso que si Antonio Gala quisiera significar una determinada situación española, una reducción escénica de todos los males que nos aquejan, tiene la sinceridad suficiente para hacerlo. Pero también es verdad que si no juega aquí alguna metáfora, algún mensaje, la comedia se quedaría en un reflejo de costumbres imposibles, en un embrollo de familia con un final meramente disparatado, como es ese disparo mortal con la escopeta de la vitrina - como en los típicos dramas rurales, en los que en cuanto se veía la escopeta en el decorado se sabía cómo iba a terminar todo- y una situación congelada, en la que todo vuelve a comenzar como era en un principio. (El País, 18-09-1982)¹⁶¹

Contrario a esta opinión se manifiesta Romera Castillo, quien puntualiza que puede haber concomitancias en algún aspecto con lo anteriormente señalado, pero lo cierto es

¹⁶¹ Crítica de HARO TECGLEN, E., "El cementerio de Benavente", *El País*, Madrid, 18 de septiembre de 1982, pg. 62.

que el mensaje final de la obra de Gala está años luz de las de don Jacinto (Romera Castillo, 1996: 62).

López Sancho ve en esta obra a “un” Gala recuperado de errores anteriores. Para el crítico se suscribe un firme paso, una sólida y bella creación dramática que no solo consolida su crédito sino que lo levanta categóricamente porque esta pieza es una de las mejores comedias de su autor: “Ahora el autor no hace que todos sus personajes buenos en lugar de rebelarse aspiren a huir. El idealismo anterior se ha convertido en una singular forma de pesimismo. Los malos no podrán liberarse y deberán reorganizarse con sumisión a las normas injustas que odiaban, y los buenos tampoco lograrán huir. Serán víctimas de los malos”¹⁶².

Tras la aparición de la columna de Haro Tecglen, comienzan a surgir comentarios en favor o en contra de la influencia de Jacinto Benavente en la obra de Gala. Así García Pavón comentará: “Enseguida nos vuelven a arrastrar las pláticas de los personajes de Gala. No pláticas benaventinas de salón, sino de museo patético y casi cementerio, entre gentes corrientes, pero con la gracia del autor”.¹⁶³ José Monleón, por su parte, manifestará desde las páginas de *Diario 16* que a partir del segundo acto los personajes ocupan disciplinadamente sus puestos para que Gala haga oír su literatura, sus opiniones políticas y su lírico sermón: “¿Acaso, desde Benavente hasta hoy, no ha sido esa una constante de nuestra media docena de dramaturgos de éxito tenidos por importantes, con independencia del contenido ideológico de sus obras?”.¹⁶⁴ José Ramón Díaz Sande añade un comentario sobre el aire lorquiano que desprende *El cementerio de los pájaros* por lo que respecta a la construcción de una atmósfera asfixiante, dominada por el poder tiránico de una mujer, que cierra las puertas de su morada a cal y canto. Pero, al mismo tiempo, señala que: “De Benavente nos trae ese “cuchicheo-critiqueo” de ciertas escenas, la ingeniosidad y el gracejo de frases sazonadas de ironía para con un público que asiste gustoso a ser acibillado con alfileres, pero no con puñales. Aunque eso sí, consigue un mayor amargor y realismo en el mero juego de salón benaventino” (Díaz Sande, 1982: 22-23).

¹⁶² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El cementerio de los pájaros*, de Antonio Gala, en la Comedia”, *ABC*, Madrid, 20 de septiembre de 1982, pg. 37.

¹⁶³ Crítica de GARCÍA PAVÓN, F., “Un Gala sorpresivo en el arranque de la temporada madrileña”, *YA*, Madrid, 19 de septiembre de 1982, pg.39.

¹⁶⁴ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*El cementerio de los pájaros*”, *Diario 16*, Madrid, 20 de septiembre de 1982, pg. 31.

Antonio Gala destaca al pasear por la escena teatral los acontecimientos históricos del período de la Transición. Comenta el autor que decidió escribir esta obra tras el fallido intento golpista de 1981. Gala recuerda la noche del 23 de febrero cuando le llevaron a la televisión para tranquilizar al pueblo. Les dijo que se alegraba de que la democracia recibiera el apoyo necesario para sobrevivir. Pero, en realidad, no creyó que fuera un "golpe", sino un "alpargatazo" muy flojo para que algunas formas de la democracia "saliesen más brillantes, más vivas y más comprobadas". Gala había trasladado al teatro el golpe y lo que podría implicar para España, por medio de su obra *El cementerio de los pájaros*. Mantiene que “es una obra irónica... porque triunfa el golpe allí, y triunfa *El cementerio de los pájaros*. Es decir, todo lo que los pájaros tienen de vivo, de vivaz, de creador, de jolgorio, de cantador está allí, pero quieto ya, muerto ya, pintado ya, falso ya... lo que hubiera sucedido de haber triunfado el golpe de Estado” (Sheehan, 1987: 28). Y el público lo entendió perfectamente, según Gala, porque llamaron a la "Emilia" (la protagonista interpretada por Irene Gutiérrez Caba) "Tejero con faldas". La idea de un golpe no militar sino popular ya se le había ocurrido antes cuando escribió *Petra Regalada*. El público que asistió al estreno coincide en señalar el trasunto político de la obra. De hecho en el léxico se puede apreciar concomitancias políticas y religiosas que apuntan hacia esa lectura. Pero lo cierto es que en la obra pesa más el discurso humanista que el político, por eso Díaz Sande afirma: “Quien no sea españolito y no conozca la clave no haría esta interpretación [se refiere a la política] y por otro lado, creo que para Gala esto es solo la historia-disculpa para ir más lejos y reflexionar sobre la dificultad y responsabilidad que se tiene en el tema de la libertad: elegir no es nada fácil y hay que aprender” (Díaz Sande, 1982: 22-23). A esta misma conclusión también llega José Romera Castillo: “... pero lo que interesa destacar es que de un acontecimiento real y próximo, Antonio Gala lo trasciende para reflexionar sobre el hombre en general” (Romera Castillo, 1996: 126).

El veredicto es una obra publicada en 1985, no estrenada, que parodia el lenguaje jurídico y con un tono alegórico-esperpéntico.

SAMARCANDA. AUTOR: Antonio Gala. DIRECCIÓN: María Ruiz. INTÉRPRETES: Juan Gea, Joan Miralles, Alicia Sánchez y el perro Fausto. ESCENOGRAFÍA: Andrea D'Odorico. Teatro Príncipe Gran Vía del 4 de septiembre al 15 de diciembre de 1985.

El año 1985 resulta muy prolífico para el autor, pues escribe el libreto para ópera *Cristóbal Colón* y las obras de teatro *El hotelito* y *Samarkanda*¹⁶⁵ (1985). Esta pieza resulta valiente al abordar el amor homosexual, pero convencional en su resolución en clave sainetesca.

Es la historia de dos hermanos que se encuentran al cabo de siete años. Recuerdan cuanto les ha unido y les ha separado. Así van manteniendo un equilibrio de fuerzas, mientras trazan sus dos caracteres contrapuestos. Uno es el hombre que huye y se refugia en la soledad haciendo de ella su fortaleza. El otro es impulsivo, inmaduro, débil. A través del diálogo de uno y otro, Gala vierte sus teorías dentro de una dialéctica hecha de frases redondas, muy literarias. Es una larga situación sin acción, puramente discursiva. En la segunda parte entra en escena uno de esos personajes muy queridos por Gala que le sirven para lucir su gracia e ingenio. Sally, una prostituta que irrumpirá con aire fresco. Su presencia anima situaciones y desencadena el estallido mortal: el hermano mayor ha de aceptar su propia verdad, el amor por su hermano. Se cumple el incesto homosexual, pero también hay una ley dramática a la que el autor obedece prudentemente: las transgresiones se castigan y la felicidad, cuando no se conforma a las normas, se paga. Una misteriosa mafia a la que se ha aludido vagamente pero con la insistencia necesaria como para que se la vea venir, llega efectivamente al final y mata.

Así pues historia de amor homosexual de los hermanos (Bruno y Diego) que se reencuentran, y la de la prostituta (Sally), que realiza la función de vínculo entre ellos. Los tres -cada uno a su manera- intentan rebelarse contra la sociedad que les atrapa. Cada uno debe buscar su “Samarcanda”, ese lugar mítico y simbólico en el que impere la libertad, el amor, la verdad y la justicia. Según Gala, Samarkanda es esa palabra fascinante que existe en todas las infancias, es como un talismán contra todo lo malo, hasta el final. Es decir, desde el pasado hasta el futuro, ese lugar donde el amor se realizará, donde la belleza tendrá lugar y todo será amable y bondadoso. Quizá la muerte sea la última Samarkanda. Todos tenemos una oscilación entre lo que nos protege y lo que nos espera (Vicente Mosquete, 1985c: 20-24).

Según Monleón, el autor propone una confesión, el poema de sus más profundas soledades, con la esperanza de ganarnos como amigos y confidentes antes de como espectadores:

¹⁶⁵ El texto de referencia para nuestro estudio es GALA VELASCO, 1985.

*El contenido de Samarcanda, de sus personajes es una relación en la que se transgreden todos los principios de la moral establecida. Samarkanda es el mundo imaginario creado por la soledad erótica, que trascendiendo cualquier interpretación escandalosa defiende el mundo afectivo, el potencial erótico, el apetito de vida, generalmente sacrificados en nombre de la moral, de la prudencia y la buena imagen social [...] La inhabitabilidad del mundo nos lleva a un refugio que resulta igualmente inhabitable, una nueva soledad o la muerte.*¹⁶⁶

Diez Crespo habla de una dialéctica lenta. Reconoce que si el texto es vitalmente escabroso, difícil en su arquitectura escénica y con mucha niebla en su curso de soledades, encuentros, frustraciones y «amores oscuros», la tesis de Gala es perfectamente aceptable: “Una sociedad construida sobre escándalos radicales, hambres, genocidios, amenazas y prostituciones, ¿cómo se escandalizará ante una historia de amor, por singular que sea?”¹⁶⁷ Para López Sancho, la comedia se organiza en una desproporción entre el planteo, con larga descripción de los personajes y la fase de verdadero dinamismo dramático y resolutiva que se inicia con la aparición de Sally. Una putita feliz que obligar a los dos hermanos, los celos del menor como estimulante, a aceptar la auténtica atracción que siempre ha existido entre los dos. “La obra está concebida como un solo acto convencionalmente separado por dos actos desiguales, uno de cinco escenas y otro de tres, en el que se precipitan las consecuencias del triple encuentro”. Considera que Gala maneja con calidad literaria los tópicos habituales de su literatura periodística, pero los diálogos y actitudes progresivas que llevan a los personajes hacia su clímax es una argumentación encaminada a un fin. Esto hace la pieza un poco viejo teatro de tesis con personajes más modernos en su apariencia que en la realidad. Concluye el crítico que es un buen texto con carga retórica e ideológica para un personaje femenino tierno, gracioso y convencional y una pareja contrastada, el reprimido y el corruptor, no menos convencionales. En él, el esfuerzo temático se impone a la personalidad de los personajes y a su peripecia.¹⁶⁸ Haro Tecglen resume: “la obra se alarga, se enreda en sus alusiones a la

¹⁶⁶ Cartelera de teatro, MONLEÓN, J., “Del amor y otras soledades”, *Diario 16*, Madrid, 8 de septiembre de 1985, pg. 29.

¹⁶⁷ Crítica de DÍEZ CRESPO, M., “*Samarkanda*”, *El Alcázar*, Madrid, 11 de septiembre de 1985.

¹⁶⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Samarkanda*, una demostración dramática de Antonio Gala”, *ABC*, Madrid, 7 de septiembre de 1985, pg. 63.

maldad social ambiente, la bomba, el destrozo de la naturaleza, la alabanza de aldea. Cansa, aburre, a pesar de la buena interpretación”.¹⁶⁹

EL HOTELITO. AUTOR: Antonio Gala. DIRECCIÓN: Gustavo Pérez Puig y Mara Recatero. INTÉRPRETES: Beatriz Carvajal, María José Alfonso, Julia Martínez, Josele Román y Pilar Bardem. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Francisco Nieva. MÚSICA: Gregorio García Segura. ILUMINACIÓN: José Luis Rodríguez. Teatro Maravillas del 12-12-1985 al 22-6-1986. Se repone en el Teatro Cómico del 15 de enero al 22 de marzo de 1987.

También ese año estrena *El hotelito*¹⁷⁰ (1985), alegoría sobre la España autonómica. Cinco mujeres, que representan cinco arquetipos regionales españoles, viven en un castillo, que está en venta, y que representa España. Un castillo en ruinas que las cinco primas que lo habitan quieren vender a una extranjera para irse a vivir cada una a un pisito. Disputan entre sí, se unen después y deciden seguir juntas y bailar por sevillanas. Finalmente se oye una explosión de la que se sabe poco. La bomba estalla cuando cae el telón y queda en duda si es obra del novio-chulo de la vasca Begoña o una explosión nuclear.

El castillo es España. Las primas son Rocío, Monserrat, Begoña, Carmiña y Paloma que representa también a otras primas que no están. Alegoría de la España de las Autonomías, surgida de la Constitución de 1978, a través de cinco comunidades autónomas: Andalucía, Cataluña, País Vasco, Galicia y Madrid que representa las doce restantes. Con esta alegoría, Gala hace una revisión crítica, con gran ironía y sarcasmo de la historia de ese “Hotelito” -España- y de la situación actual a la que ha llegado. Son las comunidades históricas vistas como arquetipos, cinco mujeres que encarnan las virtudes y defectos de las distintas nacionalidades que configuran España. Los cinco personajes hablan con sus respectivos acentos, el de sus regiones, comunidades, pero dos de ellas (Cataluña y Vascongadas) hablan dos idiomas distintos y están caracterizadas escénicamente, la primera por su trapacería mercantil y la segunda por su violencia física, o sea, el terrorismo de su muchachada clerical (G. Reigosa, 1986: 18-20).

Lo que intenta contar El hotelito no es la Historia de España; eso es incontable. Recoge, sí, una de las consecuencias. Y, desde luego, una historia española. Con

¹⁶⁹ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Como debe ser”, *El País*, Madrid, 9 de septiembre de 1985.

¹⁷⁰ El texto de referencia para nuestro estudio es GALA VELASCO, 1985.

sus desvaríos, sus contradicciones, sus tópicos, sus maniqueísmos, sus miserias y sus deslumbramientos. Con sus fervores y sus rechazos por cuanto es exterior a sus fronteras. Trata un asunto de familia. Bien o mal avenida, según las circunstancias. Y repasa, con amor disfrazado de humor, un álbum de recuerdos en desorden. Todos tendremos la ocasión de reconocernos. Y de reírnos de nuestra sombra, buena o mala, y de la sombra ajena. Y de reflexionar (Gala, programa de mano).

La crítica no es muy favorable a la obra. Martín Sagera la califica de monótona y ridícula repetición de los estereotipos negativos de las colectividades, sin orden ni concierto. Le falta un mínimo desarrollo que la haga digerible y manifiesta un espíritu separatista en la intensidad, sinceridad y profundidad que pone en describir las peleas entre las mujeres-autonomías, bien sea por motivos económicos, ideológicos o morales. Apunta una superficialidad o vaciedad de los factores que las unen aparte del pasado y solar comunes, el tener todas un mantón de Manila, una misma superstición... y temor a los ratones. La obra -dice- refleja preferencias y fobias del autor por las autonomías. Así, pone como "buena" a Andalucía, maltrata a Cataluña y Centro, desprecia y se ensaña con Galicia y, sobre todo, con Euskadi. Lo hace de un modo tan refinado e injusto que muestra la incapacidad de Gala para ponerse en la posición, en la piel, en la personalidad de esos personajes, que resultan así menos peleles. Esto resulta algo "lamentablemente desde el punto de vista literario, y muy negativo desde el social y el político".¹⁷¹

Haro Tecglen habla de construcción nula, trama, elemental y una intención oscura. Cree que está suficientemente fuera de cualquier compromiso que no sea más que recordar que esta familia española tiene que vivir junta frente al extranjero, como lo ha hecho siempre. Aunque eso quizá la lleve a la destrucción final. "Obra de cháchara (conversación animada pero insustancial), que los directores montan a gritos y desplantes, como en un escenario de variedades, como en el circo y como parece requerir el texto. Las cinco actrices se desgañitan, generalmente en fila frente al público. Están apayasadas por el texto y la dirección". La escenografía de Nieva recuerda su especialidad en decadencia y decrepitud sugerente: es bella, mejor ideada que realizada. Los figurines no pasan de lo obvio".¹⁷²

Para Julia Arrollo no es "el mejor" Gala, ni por texto, ni por fábula; solo queda en él un leve chisporroteo de sus graciosas ocurrencias. "Gala ha ido por el camino de la farsa,

¹⁷¹ Crítica de SAGRERA, M., "El teatro separatista de Gala", *Alerta*, Santander, 8 de enero de 1986.

¹⁷² Crítica de HARO TECGLEN, E., "Chachara", *El País*, Madrid, 14 de diciembre de 1985.

pero sin entrar en muchas honduras; por la vía fácil y epidérmica del chascarrillo, el tópico, el chiste fácil, algún que otro taco para forzar el contraste con un cierto lenguaje poético, romances y coplillas populares. Todo ello trabado con ingenio, para acabar con moraleja en forma de bomba”. Bien que todos nos riamos de nosotros mismos y de esa tónica España de ayer y de hoy, pero hay hechos muy dramáticos, donde los muertos hacen que la risa se te hiele en un rictus amargo y donde tiene difícil cabida la broma: es el caso del País Vasco que no puede resolverse en la metáfora propuesta por Gala.¹⁷³

López Sancho destaca que las cinco figuras están caracterizadas por los elementos más convencionales y tópicos que definen la jerga convencional de las regiones. El desarrollo, entre discusiones, grescas y evocaciones desengañadas, críticas o sentimentales remolca la situación única hasta un final, falsamente optimista, que llega contra reloj y no traído por el encuentro de tensiones, que realmente no existen. “Texto escasamente teatral, básicamente literario, puesto en pie tan ingeniosamente que parece que estamos ante algo vivo: la historia, el conflicto político de disgregación, de destrucción del edificio construido hace cinco siglos por los Reyes Católicos a los que el autor se complace en dedicar sus habituales pullas, y que circulan por las venas de unas mujeres reales engrandecidas con una representación simbólica”. La acción, llena de invenciones, de bromas, de ternurinas y de sátiras divierte y hace olvidar la mínima consistencia del pensamiento; lo fluctuable de las actitudes frente a un problema nacional de aspiraciones autonómicas”.¹⁷⁴

Y José Monleón pide a gritos que alguien mande a paseo a las cinco cretinas del drama y defienda el sentido de todo lo que ellas no consiguen nunca representar. Opina que se trata de una reflexión política, en la que los personajes son solo portadores de ideas, en este caso un modo de entender las autonomías y Europa, tan folklórico, tan banal, tan caricaturesco, que elude la verdadera cuestión: nuestra capacidad o incapacidad para dar un contenido real a un proyecto político.¹⁷⁵

SÉNECA O EL BENEFICIO DE LA DUDA. AUTOR: Antonio Gala. DIRECCIÓN: Manuel Collado. INTÉRPRETES: José Luis Pellicena, Juan Ribó, Magüi Mira, Luis Merlo, Cristina Higuera, Enrique Cerro, Eufemia Román, Roberto de la Peña y Amparo Valle. ESCENOGRAFÍA: Andrea D'Odorico.

¹⁷³ Crítica de ARROYO, J., “Caricaturas y tópicos”, “YA”, Madrid, 15 de diciembre de 1985.

¹⁷⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “El hotelito, apólogo autonómico de Antonio gala”, ABC, Madrid, 13 de diciembre de 1985, pg.77.

¹⁷⁵ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Una farsa política”, *Diario 16*, Madrid, 14 de diciembre de 1985.

MÚSICA: Luis Mendo y Bernardo Fuster. FIGURINES: Miguel Narros. Estreno: 17 de agosto de 1987, en el Teatro Ayala de Bilbao. En Madrid: Teatro Reina Victoria del 12-9-1987 al 10-1-1988.

Su siguiente estreno será *Séneca o el beneficio de la duda*¹⁷⁶ (1987), una seria reflexión sobre la ética frente al poder. La obra condensa el agitado periodo de Calígula, Claudio y Nerón en forma de confesión de Séneca ante su amigo y rival Petronio. Son las horas anteriores a la comunicación de la sentencia neroniana que le obligaría a beber cicuta y abrirse las venas.

Este paseo por la vida y el pensamiento de Séneca sirve al autor para expresar sus propias reflexiones. El recurso dramático es simple: un diálogo entre el filósofo y su joven amigo Petronio y la escenificación, ante ellos o entre ellos, de algunos de los pasajes recordados. Asistimos a una biografía del propio Séneca, preceptor de Nerón. A la muerte del emperador Claudio y a las intrigas de Nerón y su madre Agripina para sentarle en el trono. A las vacías promesas políticas y a la degradación del palacio real. Allí el emperador alterna sus amores con el joven amigo Octón, con una esclava o con su ambiciosa madre a la que finalmente mandará dar muerte. Un gran diálogo de teatro en el que Séneca se expresa con gravedad y Petronio sin cinismo. Los hechos principales de los catorce años en que Séneca es consejero de Nerón y algunos precedentes necesarios son evocados por medio de "flashback". El tiempo dramático se reduce a las horas de un atardecer. Esta reducción elimina la tensión situacional. No hay situaciones presentes que conduzcan al protagonista hacia su decisión o hacia su destino. Hay un relato dramatizado que toma al filósofo cordobés, llamado "Príncipe de la elocuencia", como eje de la acción para hacer una profunda y dialéctica reflexión sobre la función de la ética moral frente al poder (Guenenabarrena, 1987a: 34-35).

La pretensión de Gala, según sus propias palabras, es reducir a Séneca a nuestra estatura física y moral, aceptar sus contradicciones e incoherencias, su pro y su contra, su obra, pero también su vida. No trata de destronar un mito, sino de deshacer un tópico "... durante demasiado tiempo, se ha velado su aspecto político y a nuestra época le viene bien tal aprendizaje, y a nuestros Sénecas, mirarse en tal espejo. Eso respetando la Historia en el que Séneca se recibe y al mismo tiempo se le otorga el beneficio de la duda" (ABC, 12-09-1987).¹⁷⁷

¹⁷⁶ El texto que hemos utilizado para nuestro estudio de la obra es: GALA VELACO, 1987.

¹⁷⁷ El estreno de esta noche, GALA, A., "*Séneca o el beneficio de la duda*", ABC. Madrid, 12 de septiembre de 1987.

La crítica se fija principalmente en el tono discursivo de la pieza. Moleón dirá:

*[...] confusión entre teatro y literatura, entre texto destinado, a través de personajes y situaciones, a la escena, y discurso dialogado [...] La continuidad argumental esta en lo sucedido en la Historia romana más que en el desarrollo dramático de los personajes. A estos, Gala los cuenta, comenta, interpreta y organiza literariamente, pero no los engendra en la acción dramática [...] El personaje se pasa la mitad de la obra moralizando, proclamando su esperanza en un futuro hermoso y solidario (filosofía), y, la otra mitad, aconsejando a Nerón las más abyectas acciones (política). Séneca participa en la política sin que su otro yo, el moralista, se sienta implicado [...] el personaje no asume el conflicto y por tanto no intenta dar una respuesta dramática.*¹⁷⁸

De igual opinión es H Tecglen: “una obra discursiva y libresca. Discursos de Séneca sobre ética, poder, corrupción, tiranía, democracia... Libresca, porque salen de los libros las figuras centrales y la lección de historia, con acumulación de nombres, sucesiones, crímenes, abusos de poder”. Casi nada se ve en el escenario, se cuenta. Petronio va a visitar a Séneca el día en que este ha de matarse por sentencia de Nerón y le escucha contar su vida. En el relato se mezclan apariciones en una especie de segundo escenario de personas y momentos de la Historia. Según el crítico la obra aun así “discursivo y libresco, es siempre preferible al que solo tiene buena carpintería y exceso de efectos, en este caso incluso renuncia a lo ingenioso por recalcar lo profundo”. Ello deriva en una prosa larga y plana y con carencia de acción.¹⁷⁹

Y para López Sancho no aporta nada nuevo. La pieza de Gala se sitúa en la frontera entre lo épico y lo dramático. “El autor toma personajes conocidos, sucesos ya ordenados por la Historia. Y no ofrece ninguna versión original, innovadora, personal, sobre la dignidad de Séneca que, proyectada sobre el contexto presente, produjera un choque de reflexiones”.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Séneca o el beneficio de la duda”, *Diario 16*, Madrid, 19 de septiembre de 1987.

¹⁷⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Teatro de discurso y libro”, *El País*, Madrid, 16 de septiembre de 1987.

¹⁸⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Séneca, situado por Gala entre la duda filosófica y la ambigüedad teatral”, *ABC*, Madrid, 14 de septiembre de 1987.

CARMEN CARMEN. AUTOR: Antonio Gala. Música: Juan Cánovas. DIRECCIÓN: José Carlos Plaza. ESCENOGRAFÍA: Grupo Carmina Burana. VESTUARIO: Pedro Moreno. COREOGRAFÍA: Arnold Taraborrelli y Mario Maya. INTÉRPRETES: Concha Velasco, Pedro María Sánchez, Fernando Valverde, Toni Cantó, Juan Carlos Martín, Natalia Duarte, Oskey Pimentel, Rory McDemott, Francisco Morales, Ignacio Gijón, José Navarro, etc. Teatro Calderón del 4 de octubre al 2 de julio de 1988. Se repone del 11-8-1989 al 11-2-1990. Y vuelve al mismo escenario del 26-10-1990 al 20-1-1991.

En su siguiente estreno, el último de la década, *Carmen Carmen*¹⁸¹ (1988), tienta el teatro musical. Dirigido por Plaza e interpretado por Concha Velasco alcanzó un extraordinario éxito de público. Prohibida por la censura de Franco y luego por problemas de producción la obra se estrena con catorce años de retraso. La idea de partida del texto es casi filosófica: “nacidos para la felicidad hemos convertido el mundo, previsto como un valle de gozo, en un valle de lágrimas, para corregirlo es necesario ser libre, identificarse con uno mismo, ser lo que realmente se es y no otra cosa convencional, ni torturante” (Gala Velasco, 1988: 45-46). Para ello presenta cuatro sucesos, cuatro posibilidades de la muerte de Carmen Carmen. Carmen muere cada vez que trata que un hombre, su amante sucesivo, sea libre y feliz y muere víctima de ese mismo hombre que, fracasado tras ser seducido, tampoco alcanza la felicidad ni la libertad. El primero se acerca al original de la cigarrera, el contrabando y la navaja. Carmen, la cigarrera, apellidada Carmen como reiteración significativa de eternidad, se enamora para comenzar del sargento don José. Ese amor que libera al militar termina cuando por celos mata a Carmen. Luego Carmen revive para pasear por otros tiempos. El corregidor Lisardo, al que intenta corregir, será causa de su segunda muerte. Después, el predicador, obscuro predicador, vendedor de biblias, la estrangulará presa de remordimientos. Terminará con una parodia andaluza también a la manera clásica. Curro Donaire, el torero que oculta su propia homosexualidad, la estoqueará para preservar su secreto (Romera Castillo, 1988b: 38-43).

Una reiteración de sucesos que apuntan a la autoridad, al poder político, a la presión religiosa y a la fascinación del arte. Gala afirma que con ella pretende decir que la alegría de vivir está por encima de todo:

*Carmen Carmen se entrega ciegamente a la voluntad de sus destinatarios.
Carmen Carmen será lo que ellos quieran ver en ella: un modo sonriente e*

¹⁸¹ El texto usado en nuestro estudio de la obra es GALA VELASCO, 1988.

*irrespetuoso de contar y contar las verdades, mi homenaje al más divulgado mito español femenino. La exposición de la más enconada tragedia de los seres humanos. Porque, nacidos para la felicidad, hemos transformado, a causa de nuestras menudas ambiciones, el mundo, previsto como un valle de gozo, en un valle de lágrimas. Nos mueve, más que el jubiloso cumplimiento de nosotros mismos, el ansia de dinero, de poder, de difusas espiritualidades, de una gloria aún más difusa, o de un incomprensible concepto del honor. Los hombres, desde hace siglos, vienen asesinando su propio destino de alegría. Si a la alegría de vivir se la personificara, cada uno tendríamos más de un cadáver dentro del armario. No otra es la razón de la angustia humana, que teme lo mismo que desea, y mata lo que añorará... Carmen cuenta cuatro historias representativas siendo un pretexto para el teatro espectáculo. Esta comedia se podría haber representado perfectamente sin música, diciendo los poemas en lugar de las canciones. No tiene diferencia con el resto de mi obra. Es una especie de cuatro grageas, de cuatro sentimientos, de cuatro formas de amor y de cuatro fracasos.*¹⁸²

Para Gala “mi doblemente Carmen es la personificación de la alegría” (Matteini, 1988b: 15). “Carmen asume la simbología de despojar a estos cuatro hombres del uniforme, pero no del uniforme de fuera sino del de dentro” y esto le cuesta la vida (Matteini, 1988b: 17).

Para Lázaro Carreter esos cuatro traidores personifican otras tantas aversiones de Gala. Un militar, primero, con el honor, la disciplina y los celos armando su mano. Al que sucede un político, pelele de ambiciones, desleal a sí mismo, pasivo cómplice del crimen. Luego un hombre de Iglesia, después predicador de renunciaciones contra natura, hipócrita lascivo, que comete el crimen en nombre de creencias abstractas. Por último, un torero de ostentosa y falsa hombría, cuya cuadrilla envidia a las mujeres porque pueden amarlo, el cual mata a Carmen para que no arruine su calidad de mito si llega a hacer pública su secreta condición. Los cuatro matan por miedo a dejar de parecer lo que parecen: los tres primeros cuando el amor les ha hecho ser ellos mismos, el último, cuando Carmen le exhorta a serlo... Y todo esto en medio de un bullicio de bailes y canciones, de ostentosos tópicos, de malicias e improperios, de galanuras y gallardías que el autor es capaz de inventar. Carreter considera a Gala un guerrillero contra cualquier limitación impuesta

¹⁸² Antonio Gala en entrevista de RODRÍGUEZ, A., “Séneca o el beneficio de la duda”, *Diario de Córdoba*, Córdoba, 6 de octubre de 1988.

por el poder o la religión, un defensor vehemente de los gozos, en especial de aquellos que el amor procura.¹⁸³

Alberto de la Hera considera el texto reiterativo. Demasiado iguales las cuatro historias, vista una historia, visto todo. Pero valora la puesta en escena: “envuelta en el ropaje adecuado ha dado pie a un gran espectáculo”.¹⁸⁴

De tónica y anacrónica la tacha Joan-Anton Benach: “las cuatro muertes de Carmen son los pretextos para ridiculizar y fustigar el poder, la moral y el aparato regresivo de la religión institucionalizada y el machismo emblemático del diestro. Pero son temas cosidos y recosidos de frases hechas, antiguas, cargadas de un didactismo elemental”.¹⁸⁵

López Sancho destaca a la protagonista de la que dice: Concha Velasco, vibrante, animosa, llena de gracia al decir, al cantar y al bailar. Carmen, Carmen es aún mejor (que la mejor revista de España). Muchas revistas de Broadway pueden aprender de este montaje. “Esta historia de Carmen carece de entidad, pero su lenguaje es agudo y brillante; el levísimo argumento desaparece debajo de la hermosa construcción literaria y de la maravilla de la puesta en escena”.¹⁸⁶

Centeno también alabará el montaje: “José Carlos Plaza ha sabido organizar un gran espectáculo de revista alejado de la vulgaridad habitual de este género. Ello a pesar de contar con un texto endeble y tópico, tanto en la construcción de personajes como en los propios diálogos”. Señala el crítico deficiencias notables sobre todo en dos de las historietas: la primera, Carmen la cigarrera y la segunda que muestra una farsa inverosímil y ridícula con un político que nada tiene que ver con nosotros -ni, por tanto, con Carmen- y que parece extraída de algún tópico norteamericano. Hay una quinta Carmen: la narradora, trasunto del propio autor con sus chascarrillos, sus filigranas verbales y la ingeniosidad retórica de que tanto gusta.¹⁸⁷

Haro Tecglen dirá: “de la pluma de Gala salen con facilidad coplillas “iondas” con toda su belleza, frases ingeniosas, diálogos deslenguados y hasta un conato de pensamiento característico de la revista: la alegría debe primar sobre todo, vence a la muerte, hay que

¹⁸³ Crítica de LÁZARO CARRETER, F., “*Carmen Carmen*, de Antonio Gala”, *ABC*, Madrid, 12 de febrero de 1989.

¹⁸⁴ Crítica de DE LA HERA, A., “Una revista musical esplendida y espectacular”, *YA*, Madrid, 6 de octubre de 1988.

¹⁸⁵ Crítica de BENACH, JOAN-ANTÓN, “Concha Velasco y un musical teñido de modernidad”, *La Vanguardia*, Barcelona, 6 de octubre de 1988.

¹⁸⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Carmen Carmen*, un hito de calidad en el musical español”, *ABC*, Madrid, 6 de octubre de 1988, pg.107.

¹⁸⁷ Crítica de CENTENO, E., “Un musical con brillo”, *5 Días*, Madrid, 10 de octubre de 1988.

dejarla vivir dentro de nosotros”. La música del espectáculo está dentro de los tópicos previstos y se cae en el del negro espiritual, apasionándose en el flamenco.¹⁸⁸

Después escribe una obra por encargo para la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América: *Cristóbal Colón* (1989). Un libreto para opera escrito en verso, en el que se nos presenta un héroe, no desde el triunfalismo o como exaltación nacional, sino como perdedor, judío converso y extranjero. En el texto funcionan tres realidades dramáticas: la realidad del viaje a América desarrollado linealmente en donde se incrusta una segunda realidad, la realidad recordada o evocada (escenas del pasado) y una tercera la idealizada como conjunción de las dos anteriores. Una segunda presencia dramática es la relativa al antagonismo existente entre Colón y Pinzón. El argumento muestra desde la salida de Palos hasta el avistamiento de tierra americana, donde concluye con un epílogo esperanzador para el futuro.

Se rememoran los episodios de la Rabida, su entrevista con los Reyes Católicos y la prioridad de estos en la conquista de Granada, Colón ante la Comisión de Salamanca y la negativa rotunda de esta, la vuelta a la Rabida, la aprobación del proyecto por la Reina Isabel, las disputas entre Colón y Pinzón, las revueltas del barco, el recuerdo de Beatriz por parte de Colón, la segunda revuelta y la llegada a América. La ópera fue estrenada en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona el 24 de septiembre de 1989.

LA TRUHANA. AUTOR: Antonio Gala (texto) y Juan Cánovas (música). DIRECCIÓN: Miguel Narros. INTÉRPRETES: Concha Velasco, Margarita García Ortega, Juan Carlos Naya, Natalia Duarte, Lorenzo Valverde, Enrique Cerro, Fernando Conde, Francisco Merino y otros. ESCENOGRAFÍA: Andrea D’Odorico. COREOGRAFIA: José Antonio Teatro Calderón del 8-10-1992 al 7-2-1993.

*La Truhana*¹⁸⁹ (1992) es un espectáculo musical compuesto por nueve escenas de la España del Siglo XVII, que pueden funcionar independientemente. La obra se centra en el personaje de María Fernández, cómica de prestigio en los corrales y que para huir de los deseos libidinosos del rey urdirá estrategias que salvaguarden su independencia y vivirá una serie de peripecias. El viaje se inicia en Valladolid y termina con la protagonista embarcando para las indias, como símbolo del edén. Alonso, encargado de darle caza termina enamorándose de ella.

¹⁸⁸Crítica de HARO TECGLÉN, E., “El brillo de la revista”, *El País*, Madrid, 6 de octubre de 1988.

¹⁸⁹ El texto manejado para nuestro estudio de la obra es GALA VELASCO, 1992.

Estos episodios propician un retrato mordaz de la España real que discurre entre el turbio expansionismo económico y las veleidades imperiales. La Truhana saca tajada y escurre el bulto en situaciones comprometidas con su talento de actriz. Desertora de un teatro oficial, preocupado de propagar la ideología dominante, ingresa en la marginación y se nutre de su lenguaje. Conviven así los refranes y expresiones populares con otro lenguaje más alambicado.

En un escenario vacío por el que se mueve el carro de cómicos homenaje a los de la legua veremos como La Truhana pide asilo en un convento y lo termina expoliando a costa de dejarse “sobar” por el prior; luego irrumpe en una posada donde tiene un altercado con las cómicas y el robo furtivo al mesonero; un entierro fingido para escapar al conde Aldana, etc. La obra de final feliz, a veces se recarga de ternurismo y algunas composiciones musicales son facilonas (Sarasola, 1992b: 30-33).

La obra la escribe Gala pensando en Concha Velasco, actriz capaz de cantar y bailar, en, quizá, una búsqueda de otro éxito como el anterior, *Carmen*, *Carmen*, con la que esta guarda cierto parecido. No fue así, y la obra no tuvo tanto éxito ni de público, ni de crítica.

Centeno dirá que “el talento de Gala para colocar frases, para hacer poesía del aforismo, de la paradoja o del retruécano; su hermosa prosa a menudo pasa mal la prueba de la escena, porque las situaciones dramáticas, las tensiones y el juego de personajes están descuidados”.¹⁹⁰

Recientes son los estrenos, donde penetra en modernos conflictos de personalidad.

LOS BELLOS DURMIENTES. AUTOR: Antonio Gala DIRECCIÓN: Miguel Narros. INTÉRPRETES: Amparo Larrañaga, Carlos Lozano, Eusebio Poncela y M^a Luisa Merlo. ESCENOGRAFÍA: Andrea D’Odorico. MÚSICA: Víctor Mariñas. Estreno Teatro Coliseum de Santander el 18 de agosto de 1994. En Madrid: Teatro Marquina del 21-9-1994 al 28-5-1995.

*Los bellos durmientes*¹⁹¹ (1994) condensa parte del universo de Gala. Un mundo de hombres solos en busca de su identidad y el conocimiento de uno mismo que da la verdadera libertad (Martínez Moreno, 1994: 23-24). Una crítica a la juventud, que pendiente del éxito profesional y personal no dan ninguna importancia al amor. Para ello retrata la realidad hostil y mercantilista, representada en una escenografía fría, aséptica, futurista e impersonal, donde viven Diana y Claudio. Estos son dos jóvenes triunfadores

¹⁹⁰ Crítica de CENTENO, E., “*La Truhana*”, Diario 16, Madrid, 10 de octubre de 1992.

¹⁹¹ Para nuestro estudio de la obra hemos manejado la edición GALA VELASCO, 1994.

en ese mundo del dinero, colmados de éxito profesional, y rodeados de lujo. A través de ellos critica a una juventud pendiente solo de su inserción fructífera en la sociedad capitalista. Son, a pesar del éxito, perdedores en la vida y en los sentimientos (Martínez Moreno, 1994: 27-28). Son huérfanos en el amor. Será Marcos quien entre en sus vidas y, a través de la paz que trasmite y de su sabiduría existencial, les despertará de esa especie de letargo en el que viven. Les rescatará de su letargo para llevarles al conocimiento de su interior. Y al igual que la escenografía va transformándose en un ambiente más acogedor, ellos irán desprendiéndose de las conductas aprendidas como convenientes, por otras más auténticas conformes a su auténtica personalidad (Martínez Moreno, 1994: 37).

La obra mezcla poesía, ironía, realidad y literatura. Una obra sin acción y con mucha palabrería. La crítica así lo entendió y lo expresó en sus reseñas.

Enrique Centeno titulado *Antonio Gala, El Predicador*, comenta como

*Gala engarza sus mil frases brillantes, las reparte entre cuatro personajes, supone un decorado y estrena como si fuera todo una obra de teatro. La prédica, el aforismo, la ocurrencia o chascarrillo, se suceden en diálogos donde el tema del amor, bisexualidad, cielo y sexo de los ángeles se zanzan con frases, de esas que tan bien construye el autor: “Ninguna primavera es eterna por mucho que queramos, no pretendas elevarte tirando de los cordones de tus zapatos, para decir ‘te amo’ primero hay que saber decir “yo”, la vida es un río y nos arrastra, hay que beber en sus orillas” [...] Imagínense dos horas de virtuosismo aforístico [...] Hay también unos presuntos personajes, obsesionados con el amor en abstracto, una mujer que se supone levanta pasiones, una madre, un par de galanes, Eusebio Poncela y otro aficionado que sale por allí. Pero lo que importan son las prédicas tan taquilleras de su autor, sus frases, su poesía en parábolas y metáforas. Es posible que algunos espectadores echen de menos también la obra de teatro que se supone va a representarse, pero creo que esos serán los menos.*¹⁹²

Demoleadora es la crítica de Medina Vicario que habla de “remilgado monólogo de sempiternas máximas distribuidas entre varios personajes que ofrecen un regalo manoseado e impúdico. Gruesos trazos de comicidad, una acción que no progresa,

¹⁹² Crítica de CENTENO, E., “Antonio Gala, el predicador”, Diario 16, Madrid, 23 de septiembre de 1994.

personajes que no crecen y un hilo conductor que da vueltas sobre sí mismo” (Medina Vicario, 1995a: 22-23).

Se vetó la entrada de Haro Tecglen al espectáculo por temor del empresario a su crítica.

CAFÉ CANTANTE. AUTOR: Antonio Gala. DIRECCIÓN: Joaquín Vida. INTÉRPRETES: Nati Mistral, Ángeles Martín. ESCENOGRAFÍA: José Hernández. Teatro Bellas Artes del 24-9-1997 al 4-1-1998.

*Café cantante*¹⁹³ (1997) hace referencia a un cafetín, casi un tablao, que lleva décadas cerrado, lleno de objetos viejos e inservibles. Dentro vive su dueña que lo ha convertido en su vivienda y se ha auto-secuestrado. Llega una joven y a partir de ahí comienza la acción entre estas dos mujeres de distintas edades, origen y lenguaje: una antigua, conservadora, pesada, culta y otra joven, librepensadora, impulsiva, cheli.

En la ante crítica al estreno Gala declara que:

Café cantante es una comedia trepidante, una tragedia con cascabeles, una obra con crímenes pero llena de alegría y gozo. Una ponderada mezcla de géneros: satírico y cómico, dramático y sarcástico, y una medida de género negro [...] Una comedia rabiosamente española, tan vinculada de raíz a los últimos veintitantos años de España, que no deja de recordarnos su Historia y sus historias [...] Una comedia alegórica y metafórica de encuentro entre las dos Españas. Un proceso depurativo a medida que se aclara la relación entre personajes. Uno de ellos taciturno y parlanchín, metida en un café cantante, espacio chirriante, barroco, con cosas amontonadas que han perdido su sitio: la vieja España. España entera es el Café cantante y de todo este cataclismo va a surgir una nueva España... Pero la obra es una historia negra, un “thriller”, que debe verse tal y como se cuenta, aunque luego surjan implicaciones (El País, 14-08-1997).¹⁹⁴

La misma línea del autor sigue López Sancho en su crítica subrayando las simbologías que llenan la obra: el café cantante simbología de España territorio y España simbolizada por La Talismana, mujer envejecida y solitaria, nostálgica, que esconde los tesoros que acumuló en una airada vida, simbólicamente la época pasada de una España triunfante y cruel, cargada de sus muertos. El otro personaje, Yeni, acude a esa adormecida escena del

¹⁹³ Hemos utilizado en nuestro estudio la edición de la obra GALA VELASCO, 1997.

¹⁹⁴ Entrevista a Antonio Gala, LARRAURI, E., “*Café cantante*”, *El País*, Bilbao, 14 de agosto de 1997.

pasado buscando los tesoros escondidos, es simbólicamente otro tiempo de España, el presente. Cuando estas dos Españas lleguen a comprenderse, desplacen sus rencillas, colaboren, podrán fundirse en una futura España engrandecida. Las dos mujeres simbólicas superando sus diferencias parecen marchar hacia un nuevo y más alto destino. Cree que el autor elude el dogmatismo y se presenta como sentimental al reflejar que los hombres disputan y se reconcilian ocasionalmente, no existiendo un conflicto genérico de la acción. Del espectáculo dirá que acierta la dirección con escenas rebosantes de libertad cómica, que todo funciona con ritmo y que todo siendo increíble se hace creer. Riqueza poética en el lenguaje y risa con su rimero de ironías metafóricas.¹⁹⁵

Haro Tecglen, menos benevolente, comienza diciendo: “¡Que mal teatro escribe ahora Antonio Gala!” Y a continuación desmenuza la obra que califica de chicoleo de piropos quinterianos, de comedia de enfrentamiento entre dos personajes que se amarán después de anular desconfianzas y malos propósitos. Le parece, a veces, un enfrentamiento entre las dos Españas, la antigua -La Talismána- y la nueva -Yeni, de Jennifer-, entre el mantón y la moto, entre la canción andaluza y el pop. Al crítico le da vergüenza contar el argumento, escaso en el escenario y bárbaro en los planteamientos y resoluciones: La Talismána, enferma, paralizada en su silla de ruedas, vive en lo que fue un tablao flamenco y que ahora es su guarida. Llega la Yeni, una medio descendiente de ella, que azuzada por su novio (que no aparece), busca encontrar el tesoro de la vieja. Las dos se tantean y se van descubriendo: la enferma no es paralítica y salta y brinca, mientras que la Yeni (de Eugenia) no está embarazada como ha dicho o quizá sí. Dice el crítico que no se sabe muy bien cuál es la alternativa y que a cada momento puede cambiar. La Talis mata al novio de la Yeni y lo irá a enterrar con otros dos muertos que mató años atrás a la cripta del café cantante. Felices las dos decidirán quedarse juntas y unirse de amor -ya ha habido una escena vagamente homosexual que indica esa posibilidad- siendo madres de lo que nazca y abrirán un nuevo café cantante u otra cosa, quién sabe qué. Concluye el crítico que lo que hablan está desasido de la realidad, no solo de la vida sino de la realidad escénica y de la lógica interna de la obra. Y aunque tiene ingenio, donaire quinteriano, gracias de mariquita de tablao y alusiones a la actualidad... De la dos Españas nada, serían tantas como parejas haya. No es que no sea teatro sino que es mal teatro, pero está seguro que agotará las localidades.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Café cantante*, el realismo cómico de la irrealidad”, *ABC*, Madrid, 26 de septiembre de 1997, pg. 92.

¹⁹⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Chicoleos”, *El País*, Madrid, 27 de septiembre de 1997.

...TODAS LAS PRIMAVERAS. AUTOR: Antonio Gala DIRECCIÓN: Angel F Montesinos. INTÉRPRETE: Carlos Ballesteros. BAILAORA: Merche Esmeralda. MÚSICOS: Agustín Mauri (guitarra), Michael Kevin (violonchelo). ESCENOGRAFÍA: Carlos Abad. VESTUARIO: Elio Berhanyer. Teatro Español del 21 de mayo al 7 de junio de 1998.

...Todas las primaveras (1998) es la escenificación del libro de *Poemas de amor* de Gala en un montaje donde un hombre recuerda la historia de un amor. Un actor recita el texto mientras una bailadora, que representa el Amor, pone acentos dramáticos a través de la danza. Según palabras del director más que recopilación de poemas es análisis de una pasión amorosa conmovedora, lacerante y lírica. Una palabra basada en los versos de Gala que se entrecruza con la música y la danza (*El País*, 21-05-1998).¹⁹⁷

LAS MANZANAS DEL VIERNES. AUTOR: Antonio Gala. DIRECCIÓN: Paco Marsó. INTÉRPRETES: Concha Velasco, Encarna Paso, Josep Linuesa, Cristina Castaño, Antonio Rosa, Mari Paz Ballesteros. ESCENOGRAFÍA: Alfonso Barajas, VESTUARIO: Elio Berhanyer. Estreno Teatro Ayala de Bilbao 15-10-1999. En Madrid: Teatro Fígaro del 3 de marzo al 18 de junio del 2000.

Su siguiente estreno y último de siglo es *Las manzanas del viernes*¹⁹⁸ (1999), en cuyo argumento Orosia Valdés es una mujer triunfadora en su madurez: bella, inteligente, rica y bien considerada socialmente. Sin embargo, los pilares sobre los que se asienta su existencia parecen removerse cuando se enamora de Mauricio Villamil, un joven truhan, pícaro y cocainómano, hijo de su amiga de infancia y solo interesado en divertirse y vivir la vida. Vemos como la rígida naviera que muerde el tentador fruto del amor joven es víctima de su arrebató transgresor, de las espinas de sus rosas de otoño.

La obra incide en su tónica teatral de los últimos años, en la que, sirviéndose de nuevo de Concha Velasco, hace una defensa encarnizada del amor en detrimento de los éxitos profesionales o sociales, aunque aquí la mujer madura enamorada se sienta finalmente decepcionada y engañada, lo que aboca a un final dramático de la pieza. Un teatro moderno donde se reconocen personajes que pululan por la prensa del corazón. Una obra que según el autor trata del deterioro amoroso: “No hay ni buenos ni malos, sino personajes superficiales y profundos sobre los que el destino flota en forma de amor”¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Escena, MUÑOZ-ROJAS, R., “Los versos de Antonio Gala inspiran un montaje teatral”, *El País*, Madrid, 21 de mayo de 1998.

¹⁹⁸ Hemos basado nuestro estudio de la obra en la edición GALA VELASCO, 1999.

¹⁹⁹ Crítica de LARRAURI, E., “*Las manzanas del viernes*”, *El País*, Bilbao, 15 de octubre de 1999.

Su estreno vino precedido por la polémica sobre el trabajo que había hecho su director José Luis Sáez, que no satisfizo al autor, ni al productor Paco Marsó, quien decidió encargarse de la dirección. El crítico García Garzón ve una comedia teñida de melodrama donde el autor refleja los sentimientos íntimos de su protagonista mientras critica la venta de intimidades de famosos e incluso la manipulación de los desastres medio ambientales. Dice que todo gira en torno a la protagonista y la comedia se resuelve abruptamente con un giro trágico.²⁰⁰

“Había una vez una dama madura y famosa que se dedicaba solo a la empresa: una naviera. La entrevistaba en televisión Pedro Ruiz, y le preguntaba por su media naranja, y respondía que ella era una naranja entera”. Así comienza la crítica de Haro Tecglen que dirá de Gala que es el último benaventino y ha escrito una alta comedia como se hacía entonces:

*Una primera actriz elegante y bella vistiéndolo a cada momento un modelo distinto, cada cual más espectacular y las cosas pasando en un salón rico, con piano de cola. Esa mujer, que es naranja entera, se enamora del hijo de una marquesa amiga suya del colegio”. Uno de los primeros síntomas de ese amor es que la mujer habla incesantemente con bellas frases y estas se acumulan de tal manera que sin percibir la profundidad de una ya se ha echado otra encima. Frases montadas como discurso. Articuladas con “es”, “como”, “es como” y que no es necesario analizar pero dejan sensación de profundidad y belleza. Aparecen así dos obsesiones del autor por las que siente pánico: amar y envejecer. Ambas a través de la mujer despeñada por este camino de amor imposible en el teatro y que va envileciéndose en la persecución del amor, haciéndose ridícula. Con escena de borrachera incluida y una aya que la regaña y le reprocha que haya aparecido bebida en las portadas de las revistas. Entonces ella toma una pistola de su caja... Y la comedia pasa a tragedia. Pero para ello, el crítico cree, que hace falta una buena gradación que aquí no se da y considera toda la comedia una gradación. Otra incongruencia -que señala- es la aparición del joven en el salón de la casa de la mujer, que resulta una falsedad de la comedia con el fin de respetar la unidad de lugar y llevar todos los personajes al mismo salón.*²⁰¹

²⁰⁰ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “Las manzanas del viernes, de Antonio Gala”, ABC, Madrid, 10 de marzo de 2000.

²⁰¹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Salón de amor perdido”, El País, Madrid, 6 de marzo del 2000.

Su último estreno ha sido en el Teatro La Latina en 2003. Titulado *Inés desabrochada*, pieza que, basada en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, apuesta por su personaje femenino. El montaje, dirigido por Pedro Olea e interpretado por Concha Velasco, Francisco Valladares y Nati Mistral, despertó la ira de algunos críticos cansados ya de una fórmula que, basada en el chiste fácil, ha sido repetida por Gala hasta la saciedad. En este sentido, resultan significativas algunas de las palabras de julio A. Máñez en su reseña para *El País*, quien define la obra como “una chusca y apresurada relectura del Tenorio y de La Celestina», y como una muestra más de que el Gala de los últimos años no ha hecho más que recurrir a bromas no siempre de buen gusto para explicarse lo que ocurre, o tal vez lo que le ocurre”.²⁰²

Entre la obra no estrenada de este dramaturgo podemos citar además: *Cantar del Santiago para todos* (se escribe originariamente para televisión, medio que la emite en 1971 y, aunque se publica en 1974, sin embargo hasta el momento no se ha puesto en escena); *Suerte campeón* (1973, que llegó hasta los ensayos generales, pero que fue prohibida); *Tuy*; *Auto del Santo Reino*; *Oratorio de Fuenterrabía*; *Retablo de Santa Teresa*; *Píldora nupcial*; *Corazones y diamantes*; *El weekend de Andrómaca*; *Vieja, se muere la alegría*; *La Petenera*; y *La Cenicienta no llegará a reinar*.

Para Victoria Robertson, la fórmula de su éxito consiste en saber combinar determinados elementos en los que subyace una concepción humanista del autor al construir su comedia: “El teatro de Gala funde con éxito realismo y poesía, la realidad y el sueño. Su vibrante lenguaje coloquial junto con la actualidad de los temas y la eficacia de la forma dramática resultan sumamente atractivos para el público” (Robertson, 1990: 40). Aunque sus piezas tienen una indudable interpretación política, en realidad son temas humanos lo que más le preocupa. Un brillante curriculum que cuenta con el afecto del público y la confianza de los jurados, pero que sin embargo es contrario al favor de una parte de la crítica que solo ven en él a un buen autor de alta comedia, de verbo fluido y que no se supera a sí mismo. De hecho, algunos estudiosos de su obra la resumen del siguiente modo: Podríamos decir que el teatro de Gala tiene una misma estructura profunda y que lo que cambia es la estructura de superficie -argumentos, personajes y lenguaje- (Romera Castillo, 1996: 63).

²⁰² Crítica de MANÉZ, JULIO A., *Palabras de ingenio*, *El País*, Valenciana, 10 de mayo de 2004.

César Oliva señala la importancia sociológica de la producción de un dramaturgo que sabe *conectar* con su tiempo. Por una parte, destaca el atractivo que despierta su personalidad en el público, así como su evolución dramática:

La personalidad de este autor se erige como la más atractiva y celebrada por el público teatral de los últimos tiempos. Coleccionista de buenos éxitos durante el franquismo, manifiesta toda su entidad de dramaturgo iniciada la década de los ochenta por conectar con un espectador ansioso de oír en el escenario las primeras parábolas sobre una sociedad en libertad. Gala no cae en el equívoco de enfrentarse al público, sino todo lo contrario: se apropia de él. Por otra parte, considera el hueco que ocupa este autor de talante democrático: Sociológicamente, Gala cubre en la escena española el hueco de un teatro de temática actual, escrito con la máxima calidad y rigor. Viene a sustituir, de alguna manera, el predominio de Buero Vallejo durante los años del franquismo, que a su vez reemplazaba en los gustos del público a la comedia bien hecha, de sólida arquitectura y densa palabra, que representaba a Benavente. La historia nos ha dado pruebas de que la correspondencia entre éxito popular, calidad e interés temático describe un laberinto de respuestas no siempre lógicas y comprensibles (Oliva, 1989: 327-328).

Tres elementos fundamentales del teatro de Antonio Gala que no se repiten con el mismo éxito en ningún otro autor, y son: el relevante lugar que ocupa el lenguaje en sus obras, el fenómeno sociológico que despiertan y la importancia del protagonismo de los personajes femeninos, bien sean estos principales o secundarios. El preeminente lugar que ocupa la palabra en el teatro de Gala es algo que ha sido muy discutido en diversas ocasiones. Los motivos que exponen muchos críticos son que, aún, reconociendo los valores lingüísticos que entraña la producción de este autor, los personajes configurados por él solo viven de y para el diálogo, los argumentos son muy débiles y la acción se inmoviliza. El peso del verbo se produce en detrimento de la movilidad escénica. Pero es preciso tener en cuenta el concepto que Antonio Gala tiene del teatro: “El teatro es para mí el verdadero campo de batalla, es un género literario, un género que maneja situaciones y diálogos. Más deslumbrante si se quiere, pero también mucho más normado que la

novela o que la poesía”.²⁰³ En un momento posterior, ratificándose en esta postura, añadirá:

Por lo que hace al teatro, yo siempre he defendido una tesis: el teatro es un género literario que maneja situaciones y diálogos. Y, en consecuencia, un texto. Pero que, como teatro-literatura, es previo al teatro-espectáculo y apreciable independientemente de él. Reconozco, por descontado, que hay otras maneras de concebir el teatro. Yo, respetando y admirando las otras, hablo de la mía. Yo soy un escritor que escribe, de cuando en cuando, teatro. No soy, pues, un hombre de teatro-espectáculo. Pero sí - absolutamente, sí- de teatro-literatura (Gala, 1980a: 93).

Por consiguiente, Gala, con afectada modestia (pues la cantidad de comedias que escribe, estrena y publica es muy considerable), deja bien claro que él es un escritor que suele escribir obras de teatro, pero no un dramaturgo. En su interés por la elaboración del texto, tenemos que destacar que renueva la lengua popular tanto en el nivel sintáctico como en el léxico. A juicio de Díaz Padilla: “Este proceso de recreación del habla popular, de pasarla por el tamiz del autor, le confiere una actualidad más palpitante que la simple copia de la lengua común” (Díaz Padilla, 1985:357). Y que no por esta atención prestada al lenguaje popular descuida el culto sino más bien todo lo contrario, pues: “El ajuste de los dos se produce una forma natural y lógica: las frases cultas no chirrían por estar al lado de otras de raigambre popular” (Díaz Padilla, 1985:357-358).

Ana Diosdado²⁰⁴ (Buenos Aires, 1938).

Ana Isabel Álvarez Diosdado Gisbert, hija de actores, es actriz, directora y dramaturga. Escribe para televisión: *Juan y Manuela* (1976); *Anillos de oro* (1983), *Segunda enseñanza* (1985). Los rasgos de su teatro son la pieza bien hecha, la intriga bien hilvanada y la crítica a la sociedad del momento. Sus temáticas se centran en la crítica al consumismo, el ecologismo, las ansias de libertad y el desarrollo en la vida según los propios deseos, la importancia de la amistad, defensa de la autenticidad y la crítica al comportamiento humano que sigue arrastrando las mismas lacras. Su producción

²⁰³ VV. AA., *Teatro Español Actual*, Ed. Fundación Juan March, Cátedra, Madrid, 1977, pg. 109.

²⁰⁴ La bibliografía manejada sobre la autora y su obra es: ZATLIN, 1995 y OLIVA, 2002 y 2007.

dramática se sitúa en la comedia pero alejada del divertimento sin más. Se apoya en el tiempo que le toca vivir y conjuga el interés social con la taquilla. Según Pérez-Rasilla su teatro es comercial con deseo de calidad que nace de su propósito moralizador de las relaciones sociales y de la actitud crítica ante los comportamientos del hombre moderno: “Pretende llegar a un público amplio con obras de corte clásico en su forma pero comprometidas con la sociedad y denunciando sus corruptelas, sus tópicos y sus vicios, e impregnadas por el humor y un cierto lirismo” (Pérez Rasilla, 2001b: 132). Ana Diosdado es la que mejor representa a la mujer, con un teatro socialmente comprometido, en el espacio público y comercial del teatro español de esos años (Serrano, 2003: 2810). Su primer estreno es la comedia *Olvida los tambores* (1970), obra interesante para la crítica que trata temas como la visión del mundo y pautas de conducta vital, la doble moral, los conflictos generacionales, la envidia o el poder del dinero y el éxito. Le sigue *El Okapi* (1972) donde vuelve a exponer un problema generacional, esta vez, concentrado en una residencia de ancianos. La llegada de Marcelo influirá y revolucionará la residencia pero su integración y su liderazgo terminará cuando muera sin que nadie se entere de ello excepto Teresa, su enamorada, el resto creerá que terminó huyendo. En 1973 estrena el drama *Usted también podrá disfrutar de ella*, que trata de la manipulación de los individuos por los poderes mediáticos. Javier, periodista, entrevista a Fanny, modelo publicitaria imagen de una firma causante de la muerte de unos niños y que siente el rechazo popular por estar asociada a dicho producto. Los dos expresan ideas de suicidio y la aparición de un forense en las primeras escenas ya advierten una muerte. Al comenzar, todo ha terminado y la intriga se nos va desvelando hasta conocer la verdad completa. Otro hito importante será el drama histórico *Los comuneros* (1974), estrenado en el teatro María Guerrero. La rebelión de Bravo y Padilla es vista a través de los ojos del emperador Carlos V en tres momentos distintos de su vida: niñez, mocedad y vejez. La autora presenta la lucha de los comuneros como una rebeldía ante la injusticia y la opresión, expresando el valor de la libertad y lo que en ellos hay de pueblo que pretende tomar en sus manos su propio destino. Desde el día de la ejecución de los cabecillas de la insurrección se retrocede al pasado para reconstruir los acontecimientos cronológicamente hasta confluir de nuevo en el presente de los condenados (Santos Zas, 2007: 124). “Una fidelidad histórica salpicada de transgresiones e imprecisiones voluntarias, como la propia fecha y lugar de ejecución de los cabecillas [...] o la visita de los Comuneros a la reina Juana recluida en Tordesillas” (Santos Zas, 2007: 125). Construcción circular que combina planos dramáticos distintos, Simultanea acciones en

espacios alejados entre sí jugando con dos planos temporales, en ellos los episodios se desarrollan a su vez en dos niveles uno real, el de los personajes, y otro imaginario, las sombras. Todo es contemplado por un *Muchacho* y un *Hombre* que reflexionan y dialogan en un plano imaginario y que son un desdoblamiento del emperador de joven y adulto. Todo es un sueño del Anciano Carlos V ya retirado en Yuste (Santos Zas, 2007: 126-128).

. . . **Y DE CACHEMIRA, CHALES.** AUTOR: Ana Diosdado. DIRECCIÓN: Ana Diosdado. INTÉRPRETES: Sandra Sutherland, Narciso Ibáñez Menta Jaime Blanch y Nicolás Dueñas. MÚSICA: Alberto Bourbón. ESCENOGRAFÍA: Antonio Cortés. VESTUARIO: Ana María Lacoma. Teatro Valle-Inclán del 9 de septiembre al 24 de octubre de 1976.

Luego vendrá: ... *Y de Cachemira, chales*²⁰⁵ (1976), un enfrentamiento entre la convención capitalista (Juan) frente a la esperanza juvenil del resto de personajes. Todos son sobrevivientes a una catástrofe en el único edificio que queda en pie, unos grandes almacenes. La catástrofe nuclear y sus consecuencias es el tema que plantea. Cuatro personajes, con impregnaciones simbólicas, dominan la acción. Todos con un pasado deshecho: Juan es maduro e inteligente, propietario del edificio; Biel es un joven que en la catástrofe perdió a su familia; Espe es una adolescente ciega; y Dani es un joven que viene del exterior a través de una galería de túneles y que apenas recuerda su pasado. Todos excepto Dani están convencidos de permanecer en el inmueble por estar el exterior contaminado y hacen del edificio su fortaleza. Biel se comporta como un niño que juega a soldados. Su vigor físico y su falta de agudeza mental le hacen sentir como jefe de ese micro-universo, de ese único espacio habitable tras el estallido nuclear. La llegada de Dani desencadena el conflicto. Es un hombre inteligente que llega en actitud temerosa pero que poco a poco se hace con el mando. Juan, por su parte, es un hombre aferrado a su pasado, a lo conseguido con esfuerzo y que ahora se ha desvanecido. Se acomoda en ese reducto en el que se siente seguro, por eso no quiere salir, su mundo está ahí dentro, toda su existencia pretérita y la futura. De apariencia bondadosa y comprensiva quiere mantener a los jóvenes junto a él. Ellos son la esperanza de que su mundo siga vivo. Los roces comienzan a ser inevitables. Dani se enfrenta con Juan responsabilizándolo de la situación: *los hombres como él, con poder, solo han arrastrado a la humanidad al caos.*

²⁰⁵ La obra que tomamos como referencia para nuestro estudio y las réplicas del mismo son de DIOSDADO, 1983.

Quiere salir, la oportunidad de empezar está fuera porque el microcosmos de Juan está sepultado como el edificio en el que se refugian, por tanto, permanecer en su interior no conduce a nada, mientras fuera está todo por construir. El futuro empieza en el presente y no desde el pasado. Esta disputa pone de manifiesto el enfrentamiento generacional.

Biel se siente cercano a Juan porque este le ha hecho sentirse importante. Dani aprovecha el carácter infantil de Biel para llevarlo a su terreno y lo convierte en compañero de juegos. Así lo enfrenta a Juan a quien mata accidentalmente. Espe será utilizada por todos a su antojo. Juan soterradamente le infunde el miedo a lo desconocido, a un exterior en el que no podría sobrevivir. Incluso la utiliza como cebo para retener a Biel con trucos sentimentales y sexuales. Biel querrá un hijo de ella, obsesión debida a que durante el primer bombardeo perdió a su esposa y al hijo que esperaban; es su manera de asirse al pasado. Finalmente Dani la utiliza para convencer a Biel de que deben abandonar aquel lugar. Ella provoca la necesidad de salir al incendiar el edificio. Las contradicciones de los personajes están en función de sus intereses, según el rumbo que tomen los acontecimientos dirán una cosa o su contrario. Quieren apropiarse de la esperanza sin tener en cuenta al resto.

A la agudeza del diálogo se une el interés por los distintos espacios creados gracias al esquematismo escénico. La acción se desarrolla en unos grandes almacenes en ruinas con un directorio luminoso que señala la planta en la que estamos. En estas existen elementos diferenciadores relacionados con la acción. Con iluminación de penumbra, dado que el suministro eléctrico es escaso, los personajes se sirven de un generador cuyo uso dosifican. Hay dos cuestiones básicas en las que insiste la autora: una, las perniciosas consecuencias de la deshumanización del hombre obsesionado por el poder, el consumo y el progreso; y otra, el valor que adquieren las cosas cuando se toma conciencia de la imposibilidad de acceder a ellas por mucho que se deseen, porque lo que quieres ya no existe.

El crítico de *ABC*, López Sancho, apunta aciertos: “Diosdado se mueve en la misma oscuridad que agobia a la planta del gran almacén. Acumula los símbolos y oculta su juego. Descubre lentamente las motivaciones de los personajes cuyas contradicciones y vacilaciones de actitud han de ser entendidas como símbolos y no como equivocaciones de la autora. Porque la obra está calculada con minuciosidad de relojero suizo”.²⁰⁶

La crítica no es unánime. Enrique Llovet habla de falta coherencia filosófica y potencia

²⁰⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Y de Cachemira, chales*, de Ana Diosdado, en el Valle Inclán”, *ABC*, Madrid, 11 de septiembre de 1976, pg.51-52.

poética: “La malicia teatral ha hecho creer a la autora que necesitaba manejar pequeñas sub-intrigas para sostener el interés, con lo cual, fatalmente, el necesario rigor de un análisis de este tonelaje deja paso a una gran arbitrariedad de banal peripecia policiaca”.²⁰⁷

CUPLE. AUTOR: Ana Diosdado. DIRECCIÓN: José María Morera. INTÉRPRETES: Queta Claver, Ana Diosdado, Inma de Santis, Juan Sala, Susana Canales y Nicolás Dueñas. Teatro Reina Victoria del 24-10-1986 al 8-3-1987.

No volverá a escribir teatro hasta diez años después. Regresará con una obra definida como "tragedia en tono de humor" titulada *Cuplé*²⁰⁸ (1986). El argumento gira en torno a una mujer que no sabe apreciar la libertad en la que queda después de la muerte de su protector -metáfora de la transición española-, mezclado con un exceso de temas que terminan por enturbiar la historia (Santa Cruz, 1986a: 28-30). Una obra floja, según la crítica, a la que se le pueden poner muchos “peros”.

Perpleja se queda Julia Arrollo que ve como la autora pretende contarnos una historia de hoy, con demasiadas cosas: crítica social y política, desencanto, terrorismo, ecologismo, fuga de divisas..., a través de unos personajes, que se pierden en un intencionado juego de equívocos y cuya identidad, especialmente la de la protagonista, resulta cuando menos confusa. “*Cuplé* es una acumulación de sainete, comedia y drama, con resonancias de Mihura, Jardiel, Benavente..., en situaciones y comportamientos como la presentación equivocada de los personajes en el primer acto, los frustrados intentos de suicidio de uno de ellos o los parlamentos cara al público con carga moralizante”. Un coctel explosivo, dice, que provoca un verdadero mareo, como si se hubieran superpuesto distintas funciones. A favor, la construcción de diálogos ágiles y en ocasiones con chispa e ingenio. Cree que si la historia se hubiera tramado con más contención y menos circunstancias aleatorias hubiera funcionado mejor.²⁰⁹

Para José Monleón la obra resulta fallida porque a partir de una situación determinada la obra se subordina a una conversación, brillante a veces, crítica en ocasiones, incluso con referencias alegóricas a la reciente historia política española, pero en la que se enhebran con dificultad los personajes y la acción. Estando de acuerdo con la intención ideológica de la autora, con su manera de ver y criticar ciertos aspectos de la vida

²⁰⁷Crítica de LLOVET, E., “La gran diana fallida”, *El País*, Madrid 19 de septiembre de 1976, pg. 24.

²⁰⁸ Hemos utilizado como referencia de texto para nuestro estudio: DIOSDADO, 1988.

²⁰⁹ Crítica de ARROYO, J., “Es mucho Cuplé”, *YA*, Madrid, 29 de octubre de 1986.

nacional, no puede menos que sentirse, teatralmente, alejado de una obra llena de artificio. “Los personajes son escasamente creíbles, porque las invenciones, los golpes de efecto, las sorpresas..., están mal integradas en la historia” La imagen de un mundo absurdo, incoherente, donde los sentimientos nacen y cambian súbitamente sin la menor carnalidad, combina mal con esa mirada irónica, distante, y racionalista que la autora mantiene a lo largo de toda la obra. Hay un predominio de la palabra y de la fábula sobre el personaje, de manera que este es más soporte que sujeto de la acción. “*Cuplé* es inteligente, llena de observaciones agrias o divertidas, pero donde la tragicomedia es antes pensamiento y fantasía de autora que realidad dramática, más descrita que presente, sin silencios y subtextos propios del teatro, quizás influencia de los guiones televisivos”. *Cuplé* quedará en la carrera de la autora como una comedia difícil, ambiciosa, demasiado literaria y teatralmente fallida.²¹⁰

Y Enrique Centeno se arma de paciencia para contemplar la última y lo que califica de larguísima obra de Ana Diosdado. Dirá que “tiene una trama aburrida en un ambiente convencional, con diálogos plagados de chistes forzados y un decorado espantoso, que hicieron recordar viejos tiempos en los que se intentaba hacer creer que el teatro estaba en crisis”.²¹¹

CAMINO DE PLATA. AUTOR: Ana Diosdado. DIRECCIÓN: Carlos Larrañaga. INTÉRPRETES: Ana Diosdado, Silvia Leblanc y Carlos Larrañaga. ESCENOGRAFÍA: Toni Cortés. MÚSICA: Teddy Bautista. Teatro Muñoz Seca del 27-9-1988 al 2-4-1989.

Dos años después estrenará *Camino de plata*²¹² (1988) -interpretada por ella misma junto al que era entonces su marido Carlos Larrañaga- como tema central el divorcio. La autora con tres únicos personajes que nos remiten a un juego de cinco, del que dos no salen, explora y contrapone las relaciones sentimentales en el medio pequeño burgués. Para la autora es "cómo un equilibrio mal llevado. Los personajes maduros creen que sus problemas son los más importantes del mundo. Pero hay problemas mucho más serios, más lacerantes que los problemas personales del individuo particular".²¹³

Una comedia madura técnicamente, casi un drama suavizado por los rasgos cómicos

²¹⁰ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Cuplé*”, *Diario 16*, Madrid, 1 de noviembre de 1986.

²¹¹ CENTENO, E., “Supervivencia de la escena rancia”, *5 Días*, Madrid, 30 de octubre de 1986.

²¹² Para este texto hemos utilizado en nuestro estudio como referencia: DIOSDADO, 1990b.

²¹³ Entrevista a Ana Diosdado, L. D. H., “*Camino de Plata*”, *La Gaceta Regional*, Salamanca. 10 de septiembre de 1989.

que nos presenta. En la comedia aparece una mujer a la que su marido abandona, un psiquiatra que interviene y la ayuda a enfrentarse con la realidad y superarla, una relación que nace entre médico y paciente y una necesidad de asumir el presente. Todo coronado por un final que se presenta feliz.

No todo se adivina así para Paula y Fernando cuando abrazados cae el telón, porque son seres llenos de contradicciones, dificultades y transiciones. Personajes obligados a confesarse quiénes son, qué les pasa, qué cosas o situaciones les atemorizan. Fernando es un médico psiquiatra, hombre inseguro, comprensivo, temeroso del porvenir por desconfianza de sí mismo, y lo bastante titubeante para cometer errores frecuentes. Paula, obsesa, asustada ante una ruptura matrimonial acude a Fernando, el médico, por consejo de su marido. Se abre la puerta a las confidencias, a las batallas en defensa de la intimidad, del mundo de las pulsiones, de la voluntad y la conciencia. Conflictos con los que la autora pone en pie dos seres de hoy, cargados de dificultades, con una primera y principal como la de la autenticidad. El tercer personaje, María del Carmen la enfermera, es de una identidad moral y sentimental clara. Es la eterna batalla de los sexos que se mueve entre la condición social y la moral de los combatientes. Fernando corta una a una las pautas sociales y morales de Paula para liberarla y a la vez él, que quiere ser libre y se considera libre, va anudando las suyas. Las más fuertes son las de la soledad, la frustración y el temor al futuro. Tres personajes que temen al futuro y buscan soluciones distintas. Soluciones que son las únicas posibles porque la autora los crea con rasgos veraces que les dan autonomía. De esa autonomía brota la emoción de las situaciones, la racionalidad de sus sinrazones (Gopegui, 1988: 24-25).

López Sancho analiza la comedia de la que dice: tiene una estructura simétrica donde los personajes se desenvuelven en escenas de a dos y monólogos. Sucesivamente Paula, Fernando y Carmen hacen confidente al receptor. Este triple desdoblamiento no distancia la acción sino que la sincera, la clarifica y la ordena. Buen diálogo, lleno de naturalidad, coloquial, sin abuso de vulgaridades y en el que se interpolan alusiones muy directas al contorno social. Satiriza la inseguridad callejera, las deficiencias postales, las costumbres hogareñas. Ello contribuye a centrar el drama en un tiempo preciso, el de la obra. Picardía en el truco preparatorio del desenlace para hacer sorprendente lo natural, lo que lógicamente ha de suceder, porque los personajes son humanos y libres y no juega con ellos un destino teatral sino el albedrío que su autora les ha otorgado.²¹⁴

²¹⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Camino de Plata*, un bosquejo humano y social de Ana Diosdado”, *ABC*, Madrid, 4 de octubre de 1988.

Alberto de la Hera cree que no hace muchos años, el final hubiese resultado escandaloso y la comedia abiertamente inmoral.²¹⁵

José Monleón se fija en los contenidos de los que dice: “los temas de la dependencia e independencia femenina, de la seguridad e inseguridad económica, de la sacralización y ruptura del concepto de familia, y otros afines, se mezclan en este juego, construyendo una serie de variantes y explorando sus consecuencias a través de las palabras y del comportamiento de los personajes”. Condenados a un verbalismo inteligente, pero explícito, porque la reflexión domina sobre la acción.²¹⁶

Fernando Herrero encuentra en la obra mucho bla, bla, bla y dice que “en la obra teatral de Ana Diosdado priman ideas desarrolladas por personajes que sirven de portavoces. Personajes más o menos realistas para que haya identificación con ellos. Pero el problema es la prevalencia de la sentencia, la opinión, el bla, bla, bla, sobre la verdad de los personajes escénicos”. Una pretendida radiografía social donde los arquetipos derivan a veces en tópicos. *Camino de plata* no se libra. Fernando se asemeja a esos personajes cincuentones y Paula pierde su humanidad en el desarrollo. Hablan unos y otros, unos con otros, incluso con el público, y toda la “problemática” contemporánea sale a la palestra: el divorcio, la liberación de la mujer, el paro, la droga, la depresión, la seguridad ciudadana, etc. Una panorámica tan completa como superficial, porque no surge del conflicto entre los personajes. Estos son una emanación de sus tesis. De ahí que para el crítico la comedia esté más ligada al envoltorio que a la verdadera esencia dramática y compensa la artificiosidad con la brillantez pretendida del discurso.²¹⁷

Haro Tecglen por su parte se centra en el mundo que la autora pretende retratar: la vida es dura para nuestra sociedad burguesa. Las amas de casa se encuentran, de pronto, con el divorcio que desarticula su concepto del mundo y se enfrentan con su inutilidad para la vida. Los hombres de bien sufren el atraco de los mozalbetes navajeros en pleno día. Otros se sienten inútiles por el paro. Mendicidad, desorden social, intentos de suicidio... Esta es la crónica, dice, cuya superficie traza Ana Diosdado en su nueva comedia. La solución está en el amor y hacia él se lanzan los tres personajes esperando que de su desencanto se pueda sacar algo constructivo: la salvación individual. Tecglen termina analizando la representación y ve una inclinación hacia lo cómico con soluciones felices

²¹⁵ Crítica de DE LA HERA, A., “*Camino de plata*, de Ana Diosdado”, *YA*, Madrid, 5 de octubre de 1988.

²¹⁶ Crítica de MONLEÓN, J., “*Camino de plata*”, *Diario 16*, Madrid, 7 de octubre de 1988.

²¹⁷ Crítica de HERRERO, F., “Ana Diosdado y Carlos Larrañaga: *Camino de plata*”, *El Norte de Castilla*, Valladolid, 16 de septiembre de 1989.

y arbitrarias, como arbitrario es todo. Desparpajo en los diálogos. Los intérpretes tienen también desparpajo y oficio. Dura demasiado para no contener nada. Un público favorable aplaudió todo, desde que se levantó el telón hasta las últimas escenas, sobre todo porque creyó que cada una de ellas era la final.²¹⁸

LOS OCHENTA SON NUESTROS. AUTOR: Ana Diosdado. DIRECCIÓN: Jesús Puente. INTÉRPRETES; Amparo Larrañaga, Iñaki Miramón, Lydia Bosch, Luis Merlo, Flavia Zarzo, Juan Carlos Naya, Víctor Manuel García y Toni Cantó. ESCENOGRAFÍA: Simón Suárez. MÚSICA: Teddy Bautista. Estreno: 8 de enero de 1988, en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Vigo. 13 de enero de 1988. En Madrid: Teatro Infanta Isabel del 13 de enero al 3 de julio de 1988. Se repone del 6-10-1988 al 8-1-1989. Más tarde entra en el Teatro Muñoz Seca del 7 de abril al 15 de mayo de 1989.

Ese mismo año estrenará *Los ochenta son nuestros*²¹⁹ (1988). De nuevo un problema social, la intolerancia que da pie a cuestiones actuales. Un grupo de jóvenes celebran la fiesta de Año Nuevo después de un suceso que ha de repercutir en sus vidas, el apaleamiento de dos chicos. Uno morirá y el otro, Miguel, se presentará en la fiesta para desagraviar a su amigo. Los dos fueron objeto del ataque por parte de los más intolerantes del grupo debido a sus equívocos atuendos. Miguel no es un chico marginal como su aspecto aparentó y se gana las simpatías de algunos convencidos de que la violencia no es la mejor manera de convivir. Finalmente todo ha sido una lamentable equivocación y queda diluido en un barniz de conformidad. Rafa morirá accidentalmente al entrometerse en la pelea entre Miguel y José, uno de los chicos del grupo.

Es una comedia de costumbres en la que el grupo de niños "bien" se reúnen en un garaje de un chalet de la sierra, de una urbanización de lujo próxima a Madrid, para celebrar la Nochevieja. La acción es el largo flash back de una de las protagonistas de aquella noche, un año después de los hechos que convirtieron la velada en umbral de madurez para muchos de los asistentes. Las risas, bailes y diversión se mezclan con sus decepciones y sus esperanzas, sus primeros amores y su moderada y mezclada sexualidad, alguna brutalidad revelada en el odio a los "punks" y la venganza por la violación de una de sus chicas. Todo complicado con una paliza a unos supuestos navajeros y la irrupción de un extraño que será el desencadenante de la tragedia. La venganza ocasiona una muerte que se une a otra fortuita, el accidente del padre de otra de las muchachas, y una tercera,

²¹⁸ Crítica de HARO TECGLÉN, E., "De lo dura que es la vida y la risa que da", *El País*, Madrid, 29 de septiembre de 1988.

²¹⁹ Texto sobre el que trabajamos en nuestro estudio es DIOSDADO, 1996.

quizá irreal, porque otro final de la obra -que tiene como tres, superpuestos- parece desmentirla.

Esta obra de Ana Diosdado fue escrita a su tiempo y no se estrenó, probablemente, por las dificultades de encontrar un suficiente reparto de actores solventes en las edades indicadas, una media de dieciocho o diecinueve años. Una historia sobre jóvenes donde pretende retratar la vida y usos de la juventud de nuestros días. Incluso parece querer ahondar en sus inquietudes morales, políticas o familiares más allá del propio conflicto. Un discurso hábil e imitativo, con acontecimientos límite que se cuentan, que suceden fuera de escena. Una de las chicas acaba de volver del entierro de su padre, otra ha sido violada, un muchacho ha matado a un joven desconocido porque su aspecto no era afín a su ideología, e incluso el líder de la pandilla, Rafa, caerá acuchillado. La obra critica despiadadamente los comportamientos totalitarios que condenan "lo diferente" y que enmascaran realmente la cobardía personal y denuncia a quienes han convertido "lo joven" en una etiqueta que lo mismo sirve para vender un refresco, un automóvil o unos "vaqueros" (Luca de Tena, 1988: 46).

El éxito de público de la obra fue excelente y la crítica, en general, positiva. Una buena comedia para Alberto de la Hera:

*Un tema vivo, capaz de lograr que el público se reconozca en la escena y se muestre interesado, y una notable perfección de la obra escrita y de su interpretación por parte de la compañía encargada de representarla. El realismo es absoluto ante los preparativos de una fiesta en cualquier urbanización por parte de unos chavales que celebraban la última Nochevieja. Qué buena comedia ha escrito y qué plantel de noveles actores, tan maduros ya con el poco tiempo que llevan en la profesión. Qué espléndida noche la de hoy.*²²⁰

En el mismo sentido está la reseña de García Garzón: "Diosdado ha conseguido una pieza fresca, redonda, cuajada de ironía y de intenciones, y que logra atrapar el interés en la fascinante tela de araña de unos diálogos llenos de anzuelos para la atención, de pistas para la complicidad, de argumentaciones que hurgan en los recovecos del tópico para saltar luego por encima de él". La autora retrata el microcosmos de una pandilla de jóvenes, para escrutar con atención actitudes y comportamientos, para jugar con los

²²⁰ Crítica de DE LA HERA, A., "Buen texto y buena interpretación", YA, Madrid, 26 de enero de 1988.

caracteres y experimentar en ese pequeño universo con la alquimia de las pasiones.²²¹

Haro Tecglen encuentra en la obra la impronta característica de la autora: La rapidez y desparpajo de los diálogos costumbristas, la moraleja entre los grupos ideológicos de encanto y desencanto y de la partida hacia el futuro ("... *Aquella noche yo empecé a creer en algo...* "). Una comedia con el toque ético propio de la autora.²²²

También Monleón se fija en esa moral que planea sobre la autora: Muestra el mundo de la juventud y de la adolescencia y su capacidad para captar comportamientos, actitudes y situaciones que están fuera del horizonte de los adultos. El problema está en su interpretación ética de las situaciones, lícita y aun deseable, pero que ofrece el riesgo de manipular los personajes, de contrarrestar su espontaneidad. "La obra no escapa a esta trascendentalización y los personajes, a veces, salen del curso lógico de las situaciones, de la identidad que venían manifestando, para obligarles a discutir en términos que pertenecen más al mundo de la autora que a la acción dramática". Los personajes son "niños bien" que jugando son capaces de llegar al crimen. Una reflexión nada gratuita pero un tanto impuesta. El diálogo -salvo en sus momentos moralizantes- está lleno de gracia y de vida.²²³

Más pegas le encuentra Enrique Centeno que escribe:

El texto no ha sido escrito desde la juventud y eso se hace notar enseguida. Durante el desarrollo de la obra las expresiones, inquietudes o preocupaciones que se retratan corresponden igual a personas de catorce que de veinte años y debiera haber esenciales diferencias puesto que por ahí empieza a ser todo incomprensible. No hay vida cotidiana en la función: los protagonistas se reúnen, charlan, beben y demuestran que no son imbéciles del todo. La autora los salva o los condena en cada momento con intención didáctico-moralizante. Su intención es mostrar los tristes sucesos cotidianos de que son víctimas los jóvenes, pero el porcentaje es excesivo aunque complacerá a cierto público propenso al alarmismo. Son los jóvenes que complace ver a los mayores. Obra de efectos y no de causas, los razonamientos discursivos se plagan a veces de falacias y contradicciones por adoptar una postura paternalista. Hasta el crimen parece que pierde importancia,

²²¹ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., "Los ochenta son nuestros, teatro fresco y brillante, en el Infanta Isabel", *ABC*, Madrid, 14 de enero de 1988, pg.82.

²²² Crítica de HARO TECGLEN, E., "Bosquejo de juventud", *El País*, Madrid, 19 de enero de 1988.

²²³ Crítica de MONLEÓN, J., "Los ochenta son nuestros", *Diario 16*, Madrid, 22 de enero de 1988.

*cuando el móvil de su asesino es ser yonki. Y la chica que busca su primera experiencia sexual lo dejará para el año siguiente, en el que además contará con el muchacho ideal, noble y sincero. Como debe ser.*²²⁴

La obra *En la corteza del árbol* (1991), de temática ecologista, desarrollada en un ambiente rural, que defiende la conservación y cuidado de los bosques, no llega a la cartelera comercial, aunque fue parte de una campaña sobre ecología destinada a los jóvenes de toda España.

TRESCIENTOS VEINTIUNO, TRESCIENTOS VEINTIDÓS. AUTOR: Ana Diosdado. DIRECCIÓN: Carlos Larrañaga. INTÉRPRETES: Luis Merlo, Eva Isanta, Manuel Tejada, Pepe Pascual, María Luisa Merlo. ESCENOGRAFÍA: Alfonso Barajas. ILUMINACIÓN: José Luis Canales, MÚSICA: Teddy Bautista. Teatro Príncipe Gran Vía del 30 de enero al 23 de junio de 1991.

*Trescientos veintiuno, trescientos veintidós*²²⁵ (1991). La acción se desarrolla simultáneamente en las habitaciones 321 y 322 de un hotel de lujo contemplándose en un solo espacio escénico, la suite. En una de ellas una pareja joven, Jorge y Sara, de temperamentos y orígenes sociales distintos, pasan su fracasada noche de bodas debido a la incierta sexualidad de Jorge, completamente inexperto y de homosexualidad latente. En la segunda, una pareja madura compuesta por Alberto, un político a punto de vender su voto, y Mercedes, una señorita de compañía solicitada por él que resultará una periodista intrépida e idealista, acaban de iniciar su relación. Alberto y Mercedes conversan sobre su pasado y su presente y de fondo la corrupción política como tema de actualidad en los primeros años noventa. Terceras personas -el amigo homosexual del recién casado y la todavía mujer del amante maduro- pondrán al límite estas incipientes relaciones. “Un espacio escénico único compartido por dos espacios dramáticos distintos que habla de la convergencia de dos historias y cuatro personajes que no llegan a intercambiar una sola palabra [...] Las entradas y salidas funcionan con tal soltura y habilidad que el espacio nunca se queda estrecho para acoger las dos líneas de acción, que se dosifican, crecen y alternan con gran maestría teatral” (García Ruiz, 2007: 304).

Jorge y Sara recién casados y un triángulo flotando cuyo tercer vértice es el amigo de Jorge. Un problema moral ante la homosexualidad que llevaría a Jorge hacia otro destino.

²²⁴ Crítica de CENTENO, E., “Jóvenes de encargo”, *5 Días*, Madrid, 18 de enero de 1988.

²²⁵ Para nuestro estudio hemos manejado la edición DIOSDADO, 2007.

Paralelamente Alberto y Mercedes, cuyo tercer vértice es la esposa de Alberto, en donde dentro de una situación sin amor se une la elección moral: la fidelidad o traición política de Alberto ante la tentación de venderse cambiando su propia identidad moral y su futuro. Alberto tiene un nombre de político en la actualidad española. Es un tráfugo cuya logia va a cambiar de sentido: de lo político a lo coyuntural, de la indecencia a otra forma de rectitud. Jorge tiene muchos nombres, los vemos todos los días en los lugares donde los jóvenes se encuentran y han de definir sus inclinaciones. Todos los elementos están jugados con habilidad. El suspense se produce en cada escena. Son personajes humanos veraces. Buen dialogo diferenciando el de los jóvenes y los mayores. Todo está bien y dentro de la estética moderna que exhibe la pieza”. Un teatro radicalmente teatral.

Haro Tecglen: Dos parejas, historias diferentes: el político que atraviesa un trance de tentación económica contra su conciencia con la periodista que, para sonsacar una información se hace pasar por visitadora de tarjetas visa, los dos maduros; y los dos recién casados, virgen y dudoso él, popular y rasgada ella. La relación entre ambas historias es la contigüidad de las habitaciones. Todos los personajes comparten el mismo espacio sin dar lugar a confusiones. Son dos comedias barajadas. Personajes o situaciones que por habilidad de la autora pasan por actuales, resultan simpáticos, atractivos y merecedores del final feliz recibiendo alguna que otra moraleja. Un montaje desde lo fácil, lo sentimental y agradable.²²⁶

Para López Sancho, sin embargo es la obra más lograda de Diosdado: Obra madura y de redonda expresividad, que aborda valientemente la realidad social española del momento, una realidad puesta en pie e insuflada de vida. En un solo espacio, que funciona indistintamente como dos de las habitaciones contiguas del hotel, encontramos dos parejas cuyas acciones se simultanean, dos acciones paralelas que se funden pero no se confunden. Sus problemas son de auto definición, iguales, aunque en etapas diferentes de la condición social y de la vida.²²⁷

CRISTAL DE BOHEMIA. AUTOR: Ana Diosdado. DIRECCIÓN: Ana Diosdado. INTÉRPRETES: Jaime Blach, Francisco Piquer, Queta Claver, Amparo Soto, Victoria Rodríguez, Pepa Sarsa, Cristina Goyanes. ESCENOGRAFÍA: José Ángel Martín. ILUMINACIÓN: Pedro Pérez Ozores, MÚSICA: Teddy Bautista, Estreno Coliseo Albia Bilbao. En Madrid: Teatro del Centro Cultural de la Villa del 18-10-1994 al 8-1-1995.

²²⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Las parejas felices”, *El País*, Madrid, 4 de febrero de 1991.

²²⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Veintiuno... veintidós...* un mundo y su imagen en una deliciosa comedia de Ana Diosdado”, *ABC*, Madrid, 3 de febrero de 1991, pg. 115.

*Cristal de bohemia*²²⁸ (1994). Ambientada en lo que un día fue un burdel decadente, un grupo de prostitutas formado por Lupe, La Nena y Gabi hacen repaso de sus vidas, ponen en común sus aspiraciones y recuerdan a su antigua compañera Consuelo, que dejó la profesión para casarse con un viudo ocultándole su condición. Aparece entonces el Duque responsable del cierre del negocio. Descubrimos una oscura historia del pasado en el que la Duca, ya madura cortesana, ha vivido una frustrada historia de amor con el Duque. Las diferencias en la condición social les ha separado de él, de su amante el Duque. Este iba llenando el burdel de niñas sacadas de protección de menores. La Duca con alguna de sus compañeras quiere reanudar su actividad en el viejo palacio propiedad aún de El Duque, pero hay un morboso misterio, una negra cadena de crímenes en el aire. El misterio emborrona lo pasado y lo presente en un involuntario enfrentamiento entre la voluntad de pervivir, las poderosas e injustas fuerzas de la sociedad y de la vida e incluso la sombra melodramática de un hijo abandonado aparecido al final...

En primer acto plantea las situaciones pasadas: las anomalías mentales de las prostitutas que rodean a La Duca; el intrigante misterio de Jerzy, un extranjero que ha llegado a la casa acompañado de una mujer para servir en ella; y la contradictoria personalidad de El Duque, espejo de una alta sociedad deshumanizada. El segundo acto es el desarrollo del problema colectivo con matices. Reflejos afilados de males sociales presentes donde se instalan todos los personajes con sus dramáticas cargas. En la obra asoma una intensa crítica moral, social y psicologista.

De embrollo, folletín y enrolle lo califica Haro Tecglen. Este ve la pieza como una obra de teatro permanente de buenos y malos. Humor duro y negro que se supone a la autora, que no a la directora pues en su deseo que sea tranquilo y sosegado hace que sin gestos todo parezca serio. “Su canoso público se queda atónito ante el arranque de vocabulario desvergonzado con que comienza”. Cree el crítico que dentro del humor y la frivolidad hay pretensión crítica del origen de la corrupción. Un Duque convertido al final, con “toma de conciencia”. Una comedia comercial, mejor que otras a pesar de su disparate.²²⁹

López Sancho cataloga de epílogo trágico lo que para la autora es una farsa feliz. Ya que la única y compleja situación dramática es una larga y oscura historia en la que el pasado se concentra en una noche que descubre su tremenda, desolada y triste resolución

²²⁸ Hemos utilizado como referencia para nuestro estudio de la obra: DIOSDADO, 1995.

²²⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Viejo burdel”, *El País*, Madrid, 24 de octubre de 1994.

definitiva. Un desenlace cuyo futuro que comenzará al amanecer queda abierto a las más imprevisibles consecuencias. Destaca el tratamiento literario, el montaje intencional de película de misterio y los rasgos, que más que cómicos son grotescos, donde la autora pone más crueldad descriptiva y crítica que comicidad y humor. Para el crítico, Diosdado construye enérgicamente un fuerte drama más cinematográfico que dramático en una sucesión de escenas que intrigan, tensan la expectación y llevan al público por los complicados senderos temáticos de estos simbólicos vasos de cristal de Bohemia condenados a la destrucción.²³⁰

DECÍAMOS AYER. AUTOR: Ana Diosdado. DIRECCIÓN: Ana Diosdado. INTÉRPRETES: Amparo Larrañaga, Enrique San Francisco, Iñaki Miramón, Angel Pardo, Alberto Delgado. ESCENOGRAFÍA: Ana Garay; ILUMINACIÓN: Juan Manuel Villalba. Teatro Centro Cultural La Villa del 20 de octubre al 14 de diciembre de 1997.

*Decíamos ayer*²³¹ (1997) narra la historia de tres jóvenes que pasan el verano en una ruinoso abadía, que ha heredado uno de ellos. Allí conocen un joven de un pueblo cercano. Gracias a un experimento realizado por uno de los jóvenes, que es científico, devuelve la vida a una mujer que se quemó por brujería en el siglo XV. Este es el personaje misterioso que la obra quiere tener pues, aunque este ambientada en nuestros días y con un aire muy de hoy, pretende un punto de magia y misterio. La mujer aparece de pronto en la sociedad contemporánea con su mentalidad del siglo XV. Águeda, por un acto inexplicable, ha vuelto al lugar donde quinientos años antes fue quemada por la Inquisición tras ser denunciada por su propio amante para así salvar su alma. Regresa para rehacer su nombre y honor y descubre que desde la psiquiatría ahora se repiten casi idénticos sufrimientos por lo que decide entrar en la vida, esta vez acompañada de Fernando. Se cierra así la historia sobre sí misma a modo de paréntesis. El resto de personajes continúan con sus vidas habiendo vivido una situación exotérica que no acaban de comprender y a la que cada uno respondió de forma dispar. Chiqui, el científico que busca restos arqueológicos en la abadía, se lo toma a broma. Celes, el veterinario ilustrado y diestro en drogas, lo vive de forma perpleja sin saber muy bien que creer. Fernando, enamorado de ella, busca una explicación desde la psiquiatría. Moncho, sacerdote, es el único propenso a creer en una explicación sobrenatural comprendiendo lo que sucede. Todos son personajes que

²³⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Cristal de bohemia*, misterio y amor entre el cine y el teatro”, *ABC*, Madrid, 21 de octubre de 1994, pg. 87.

²³¹ La obra referente para nuestro estudio es la edición DIOSDADO, 2007.

viven, sin darse cuenta de ello, la misteriosa aventura vital de Águeda en cuya amnesia de siglos no creen. En definitiva la obra se resume en “

Una suerte de drama, al que Ana Diosdado llama comedia, que cuenta una historia sencilla con tintes fantásticos a través de una estructura tradicional, como es propio en ella, desde un gran conocimiento de los resortes dramáticos, sabiendo tensar la acción, y con unos diálogos hábilmente elaborados, mixturando críticas diversas con bastantes dosis de humor y con un título simbólico... (Márquez Montes, 2007: 409-410).

Definición que encaja en la gran mayoría de su producción.

Según Haro Tecglen una comedia simpática y frágil perteneciente al género del amor eterno, el que vence generaciones, fantasmas y situaciones. Una vieja abadía que unos quieren comprar para urbanizar y otros quieren reconstruir. Allí parece una mujer bella y divertida que ha dormido durante 500 años. Allí encuentra al hombre de su eternidad y se aman de nuevo, cohabitan y les espera un siempre, siempre. Los espectadores ríen las gracias, admiran a sus actores queridos y siguen a Diosdado. Consecuentes con sus aficiones y admiraciones aplauden con gusto.²³²

López Sancho: Curiosidad temática, curiosa e ingeniosa, en este precioso cuento escénico. Un presente contaminado con un personaje fantástico. Lo imposible ocurre y Águeda es despertada y aparece donde había sido trágicamente muerta. Cuatro tipos algo marginales acogen con sorpresa a esta mujer que se expresa en un castellano de tiempos del Rey Enrique IV. Los equívocos originados por estas diferencias de vocabulario resultan divertidos y originan coloquios teatrales llenos de humor e ingenio. Cuando Águeda haya actualizado su lenguaje y ella esté actualizada, se habrá enamorado de Fernando dueño de la abadía. Los otros personajes viven la misteriosa aventura de Águeda. Todo es increíble en este juego de poesía y humor que trata de la vuelta a la vida. Un modo de decirnos hoy que la vida es un misterio abierto a la esperanza y que el tiempo es un engaño por el que caminamos a ciegas.²³³

LA ÚLTIMA AVENTURA. AUTOR: Ana Diosdado. DIRECCIÓN: Ana Diosdado. INTÉRPRETES: Luis

²³² Crítica de HARO TECGLEN, E., “Amor eterno”, *El País*, Madrid, 28 de octubre de 1997.

²³³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Decíamos ayer, de Ana Diosdado, una invención para mañana”, *ABC*, Madrid, 25 de octubre de 1997, pg. 99.

Merlo, Natalia Millán, Alberto Delgado, Daniel Diosdado, Ana Casas, Alfredo Alba. ESCENOGRAFÍA: JL Raymond. VESTUARIO: Lola Barrera. Estreno Teatro Romea de Murcia 11-2-1999. En Madrid: Teatro Príncipe Gran Vía del 8 de septiembre al 28 de noviembre de 1999.

*La última aventura*²³⁴ (1999) nos habla de relaciones interpersonales con una trama centrada en el triángulo formado por Víctor, dueño de la cafetería en la que se desarrolla la acción, y los inmigrantes árabes Fátima y Rachid. Un matrimonio, Víctor y Sisi, con un amigo en común, Flip, el primer marido de ella, y sus conflictos psicológicos e incluso físicos son responsables de buena parte de la intriga. Iremos descubriendo como los personajes se han ido conociendo, quien ha presentado a quien, como se han ido admirando o rechazando y cómo reaccionan ante la aparición de otros (Gutiérrez Carbajo, 2002: 507-508). Maxi tiende a distender las situaciones. El árabe Raschid aparece buscando a Fátima su mujer cuando esta se ha escapado para reunirse con Víctor. Este desaparece sin decir nada. Sisi, embarazada de él trata de localizarlo. Flip, su anterior marido y que les presentó en su día, se ofrece a volverse a casar con ella pues sabe que Víctor está en Houston sometándose a una operación carísima y duda de su vuelta. Finalmente este aparece ya curado de la inmovilidad de sus piernas y se reconciliará con ella.

Para Enrique Centeno es una comedia que comienza de forma amable, con diálogos chispeantes que pasan de refilón sobre temas como la intolerancia, la incomprensión, el racismo o la esperanza vital. Una última aventura siempre pendiente. Un marido, Víctor, paralítico por una agresión juvenil, una mafiosa organización árabe que lo atrapa a través de internet, asesinatos, explosiones que cuestan vidas, secuestro del marido y reencuentro amoroso de la esposa con su primer marido. Casi todo sucede fuera de escena, se cuenta no muy bien, amontonado, confuso, precipitado y resulta difícil atar todos los cabos. Lo mejor son las relaciones de los tres personajes principales. Está mejor resuelto lo que ocurre en escena que lo que se cuenta.²³⁵

Dos textos menores son: *La imagen del espejo* (1998), una obra corta que utiliza el pasado para explicar el presente y nos cuenta una historia de víctimas y verdugos. El Otro visita a El Preso para prepararlo para la muerte y terminará siendo reo y condenado a muerte al confiarse a él y evidenciar sus ideas. Así los papeles que aparentemente eran fijos y determinados terminan intercambiados. *Harira* (2005), también obra corta,

²³⁴ El texto utilizado como referente en nuestro estudio es DIOSDADO, 2007.

²³⁵ Crítica de Enrique Centeno: <http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2012/01/la-ultima-aventura.html>.

verdadera denuncia sobre el salvaje atentado llevado a cabo en Madrid. Carmen y Amina, su asistente marroquí, preparan un harira para comer. Mientras hablan de sus problemas, idénticos a pesar de sus conceptos de vida diferentes. Ponen la radio para escuchar las noticias, ninguna sabe que ese 11 de marzo de 2004 iba a pasar lo que pasó alrededor de las ocho de la mañana y mucho menos de los efectos que causa en sus respectivas familias.

Gómez García resume el teatro de Diosdado: “La razón básica del éxito de esta dramaturga estriba en haber sabido conjugar un perfecto dominio de la arquitectura escénica con una escritura cercana a la sociedad contemporánea. Todo ello se traduce en un corte clásico pero de inspiración moderna, no exento de crítica cuando la circunstancia lo requiere”. (Gómez García, 1996:100).

NUEVO TEATRO ESPAÑOL: UN TEATRO UNDERGROUND

Introducción

Siguiendo un criterio estético, los estudios sobre el teatro del siglo XX, desde mediados de siglo hasta la transición, dividen a sus autores en realistas y simbolistas. Los segundos constituyen la generación del *Nuevo Teatro Español*. Estos se oponen al poder político establecido y a la estética *realista* en todos sus estilos. Algunos coinciden cronológicamente con los primeros, como José María Bellido, José Ruibal, Luis Riaza, Juan Antonio Castro, Hermógenes Sainz, Antonio Martínez Ballesteros, etc., y otros, los nacidos en torno a 1940, que se incluyen en el mismo grupo, son los que denominamos *Nuevos Autores*, entre ellos: Luis Matilla, Jesús Campos, Manuel Martínez Mediero o Eduardo Quiles, entre otros. Es decir, el *Nuevo Teatro Español*, según César Oliva se divide en dos grupos, por un lado los nacidos sobre los años treinta que serían “los simbolistas” y los nacidos en torno a los años cuarenta o “nuevos autores”. Todos estos autores en palabras de César Oliva: “responderán a un nuevo compromiso político y a una distinta búsqueda en el lenguaje teatral, condiciones iniciales que los diferencian de los anteriores” (Oliva, 1989: 375-376). Este nuevo teatro español será seguidor del realismo, en su oposición al régimen franquista, pero distinto en su formulación teatral, mostrando diferencias estéticas más que de contenido.

Este teatro comprende autores que escriben y apenas representan, siendo muchas de sus obras conocidas antes en el extranjero como espectáculos que en España, donde en el mejor de los casos llegan solo a ser publicadas. Estamos ante el “teatro underground” según Wellwarth, “que es el provocativo y misterioso nombre de un fenómeno literario demasiado común: *el teatro censurado*” (Wellwarth, 1978: 37), “teatro soterrado” (Lázaro Carreter) o “teatro español desvinculado” (Ángel Berenguer). También se le llama “subterráneo”, “marginado”, “maldito”, “inconformista...”, “jóvenes autores”, o la más generalizada entre los críticos “nuevo teatro español” (Bonnín Valls, 1998: 193). Wellwarth da una lista de autores que considera cumplen la condición de soterrados: Bellido, García Pintado, Martínez Mediero, Ruibal, Martínez Ballesteros, López Mozo, Romero Esteo, Diego Salvador, Gil Novales, M. A. Rellán, Juan Antonio Castro, Eduardo

Quiles, Martín Elizondo, José Guevara, Luis Matilla, Alberto Miralles, Benet i Jornet... Así hasta un total de veinte (Wellwarth, 1978). Incluye dentro de la categoría de teatro simbolista, lo que define como “un tipo de teatro que expresa mediante una vía indirecta principios universales” (*El País* 18-08-1981). En nuestro estudio no tomaremos esta lista de forma estricta, atendiendo también a otros aspectos.

En una entrevista en *El País*, Eduardo Quiles dirá que “con la publicación del *Spanish underground drama*, por el profesor Wellwarth, se configuró una generación teatral maldita, vetada en el círculo comercial, incluso ignorada por los aficionados”. Continúa diciendo:

*En común nos une el escribir un teatro antirealista que rompe con la generación de postguerra y utilizar una estética distinta y tragicómica para poder reflejar mejor la sociedad actual. La marginación y el énfasis político son otras características que nos reúnen bajo la etiqueta de antifranquistas, pero no todos los que figuramos en estas listas somos los únicos representantes. Hay muchos más que una crítica abierta debería recuperar (El País, 14-06-1979).*²³⁶

Tenemos aquí, frente a la “medida” de los realistas buscando la obra comprometida con la literatura dramática tradicional y la maestría y rigor en su construcción, el “desgarro” del underground. Son jóvenes preocupados por la forma, con una obra de factura intermitente y deslavazada y un discurso joven e inexperimentado. Los realistas, pendientes de la crítica a las contradicciones del sistema, fomentan un teatro “referencial” que utiliza el lenguaje, en algún caso el simbólico, cuya forma tradicional asegura su comprensión. Wellwarth dirá que “el denominador común del teatro simbolista, frente al teatro de tipo realista, es carecer de referencias temporales, aunque refleje anecdóticamente una situación histórica concreta. En él se encuentran notables aportaciones a la experimentación lingüística, como Luis Riaza o Romero Esteo, y a la experimentación escénica, como José Ruibal” (*El País*, 18-09-1981).²³⁷ La crítica del “underground” no es sobre algunos aspectos sino global. Tienen un discurso dramático desvinculado de aspectos y referencias del sistema, les preocupa el conjunto de las

²³⁶ Crítica, MILLÁS, J., “El *underground* es un teatro de naufragos”, *El País*, Valencia, 14 de junio de 1979.

²³⁷ Crítica, CARRASCO, B., “George E. Wellwarth: “El teatro simbolista español no ha fracasado””, *El País*, Madrid, 18 de agosto de 1981.

contradicciones del sistema y adoptan una actitud de ruptura con dicho sistema. Sus obras dramáticas resultan así inexplicables y desprovistas de toda significación que no sea puramente coyuntural. Es la utilización de la fábula de una forma grotesca. “La crítica subterránea que se desprende a veces de la interpretación de complejos simbolismos (aunque los hay pedestres y cantados), podría salvar la acción de la censura, tan palpablemente arbitraria y subjetiva como institución. Sería otra forma de abordar el “posibilismo” (García Templado, 1992: 53). En el planteamiento simbolista esta la necesidad de crear un nuevo discurso dramático para expresar adecuadamente la problemática y contradictoria época que les tocó vivir. Según Ángel Berenguer:

En la Transición se produce un abandono del término “dictador” en los medios de comunicación. Este colectivo de autores queda relegado pasando a los manuales sin transformar. Su voz no se oiría demasiado en los escenarios de los ochenta a pesar de la fuerza con que pujaban. El sistema democrático constituido les va apagando y pasan a la Historia del Teatro de forma ineludible, pero con una obra estrenada aisladamente o en difíciles condiciones y que no tuvo el eco que de ella se esperaba. Esto es debido en parte a su carácter circunstancial, porque son textos referidos a momentos dictatoriales ya inexistentes y en parte por un deseo, sobretudo desde el estamento de poder, de correr un tupido velo sobre el pasado inmediato en un afán de olvido para evolucionar hacia una democracia lo más rápidamente posible. (Berenguer, 1991a: 11)

No obstante, Berenguer apunta que algunas de estas obras envejecen bien por apuntar a una modelización de circunstancias y valores humanos esenciales.

Algunos críticos dirán que no es oro todo lo que reluce entre estos nuevos autores. En este sentido se posiciona Fermín Cabal al afirmar:

En aquellos tiempos del underground cuando cualquier mentecato rellenaba treinta folios cuanto menos inteligibles mejor, con personajes que se llamarían inevitablemente Él, Ella, El hombre, La mujer, El general, El juez, o incluso (en un alarde de imaginación) El perro, El burro, o El gato, con una corte de putas y policías, y obreros y oficinistas amargados por el consumismo y la televisión, y ya con esto le bastaba para pasearse por las Ramblas o la Castellana con aire de ser el tío más europeo y vanguardista del momento”. Continúa diciendo que los más

pedestres escribanos y los más pedantes criticuelos van contra lo que peca de naturalista, oscila hacia el sainete, carece de suficiente carga metafísica, etc. (Cabal, 1994b: 12)

Una clara alusión a la revista *Pipirijaina*, que entonces agrupaba a lo más florido del underground, y de la que dice: “afilan sus cuchillos en honor del Teatro, Vanguardia, el Arte, y todo eso. Cuando en definitiva triunfan aquellos que rechazan en la práctica esta estética”. Tras esta dura crítica, Cabal pasa a defender al nuevo grupo de autores que surge con una estética no afín a la defendida en *Pipirijaina* y que es contestada por esta:

Frente al apriorismo del underground, que se dirige a un público cómplice, y convencido de antemano con la pretensión de celebrar una ceremonia de comunión y reafirmación ideológica, otros autores se interrogan frente al espectador en la esperanza de que este, reflejado en el espejo del texto, interroga así mismo... Se interroga, abriéndose en el proceso de la escritura a una experiencia de conocimiento, sin sentir la necesidad de dar lecciones, de emitir respuestas, de mostrar caminos a nadie (Cabal, 1994b: 14).

Defiende Cabal así a la generación de Nuevos Autores, entre los que se encuentra Benet, de la crítica que contra ellos se vierte en la mencionada revista, y califica la estética “antinaturalista” y “vanguardiosa” de expedientes fáciles para la banalidad y la autopermisión más pueril.

La mayoría de autores y grupos practican el compromiso político mientras el teatro comercial se refugia en el atractivo del espectáculo erótico. El fenómeno del destape se populariza y dramaturgos dedicados a la comedia no desaprovechan la ocasión para escribir obras en las que, de una manera u otra, los actores se desnudaran (Oliva, 2002:226). También refleja César Oliva como la empresa pública prefiere la seguridad del título y autor para atraer al público y la privada, con más razón, prescinde del riesgo. El principal afectado es el autor español vivo, que aunque quizá no estaba a la altura artística de las circunstancias, estas no ayudaron a normalizar algo tan natural como el estreno. El teatro independiente será el marco idóneo en el que se desarrolla la nueva dramaturgia. Surge la modalidad de escribir una obra para un grupo concreto o esta surge a través de la creación colectiva entre actores y director. La búsqueda de lenguajes distintos se dirige a un espectador que no siempre los entiende, lo que provoca su precaria

permanencia en la escena. Son autores que no estrenan de forma regular y que se puede decir que trabajan por amor al arte. Algunos completan su trayectoria, caracterizada por el tiempo en el que se produce, alrededor de la transición política, y otros prolongan su actividad hasta nuestros días. Este Nuevo Teatro Español, con alguna excepción, ha trabajado separado del público. Apartados de la Administración, los Teatros Nacionales, las empresas privadas, los críticos y los medios de comunicación (Oliva, 2002: 219-225). Todos estos autores nacen en un amplio margen de años por lo que no se puede hablar de generaciones. Por otro lado manejan concepciones escénicas muy variadas. En los autores con obra prácticamente concluida se incluye a la llamada *generación simbolista* y al grupo de *jóvenes autores* que comienzan a estrenar en los años sesenta. Todos tienen sus raíces en la lucha contra la dictadura. Estrenaron en ese periodo final del régimen bajo la censura y siempre dentro del teatro independiente para desaparecer al compás de la democratización. César Oliva los describe como “Autores que lucharon por un teatro en libertad en un país que, cuando lo consiguió, los devoró: el desencanto acabó de manera más o menos completa con sus esperanzas” (Oliva, 2002: 232).

LA GENERACIÓN “SIMBOLISTA”

“Se empieza a utilizar el término vanguardia o el polisémico simbolista para designar la elección de formas teatrales no realistas, también el de “nuevos autores”, todo ello “significaba todo aquel escritor de obras teatrales no habitual en los escenarios españoles, y cuya actividad era contraria a lo establecido”” (Oliva, 1991: 31). La generación simbolista es un grupo de autores con obra prácticamente concluida, que están unidos por su marginalidad en las carteleras, debido a su posición política opuesta al régimen, que hace que se les censure de forma absoluta. Su planteamiento estético, a pesar de la creciente liberalización de la vida española, no llega al escenario con la facilidad del teatro Realista. Su audacia formal y experimentación resulta más agresivo que los del realismo, ideológicamente adverso, pero de formas familiares y significados menos ambiguos. “Utilizan el *símbolo* como elemento dramático frente al *realismo*” (Ragué Arias, 1996:59). Sus obras, carentes de lo anecdótico de una situación determinada, obligan al espectador a hacer un esfuerzo para traducir a un plano real lo que se les da de modo irreal. Esto implica una exigencia activa al espectador, que acostumbrado a la comunicación directa y sin metáforas, les rechaza (Oliva, 2002: 234). Hay un carácter vanguardista en este nuevo teatro. El sentido de la obra se revela en la contemplación de

la totalidad y no en el desarrollo argumental. Importa lo sugerido y la atmósfera más que la anécdota o la historia. Utiliza un lenguaje corriente para crear un simbolismo poético. José Ruibal define este tipo de autor, como “un hijo putativo de la crisis ideológica como consecuencia de los nuevos cambios y cuya comunicación exige al espectador un esfuerzo activo” (Ruibal, 1970: 47). En sus textos se concede mucha importancia a los gestos, el movimiento, la luz, el color, la relevancia del símbolo y la alegoría. Las didascalias toman protagonismo. Hay una ruptura con los límites del espacio escénico tradicional (Vilches, 1999: 128-129). Los escasos estrenos de estos autores fueron de grupos vocacionales y en compañías independientes y llegaron tarde y anacrónicamente. Sus mayores éxitos fueron con el teatro independiente (Oliva 2004: 58). Cuando en los ochenta, década socialista, llegaron a los escenarios comerciales de forma ocasional comprobaron el lógico rechazo del público, no por falta de calidad, sino por el lenguaje desacostumbrado del mismo:

En estos autores, más abstractos y simbólicos, los vínculos con una realidad determinada aparecen eliminados de entrada. La comunicación de la obra está dada a través de un lenguaje planetario. Sin lo anecdótico de la situación determinada, el espectador se ve obligado a hacer un considerable esfuerzo que le llevará a traducir en un plano real lo que se le da de un modo irreal. Ello produce una exigencia muy activa por parte del espectador [...] que acostumbrado a la comunicación directa y sin metáforas, no perdió ni un minuto en aceptar a esta generación simbolista (oliva, 2002: 334).

“El simbolismo no es un lenguaje próximo a los gustos del público produciéndose una radical oposición entre los movimientos de vanguardia y la taquilla” (Oliva, 2002: 235). Esta llamada *generación simbolista* tuvo un alcance tan intenso como limitado en la práctica teatral española. En ella incluimos a José María Bellido, José Ruibal, Luis Riaza, Antonio Martínez Ballesteros y Miguel Romero Esteo, de producción prácticamente terminada (Oliva, 2002: 232).

José M^a Bellido es un autor poco representado y poco impreso. Comienza con una línea realista y seguirá con una etapa simbolista hasta 1973. Entonces pasa a convertirse en un autor comercial. Se aparta de la intención crítica y su vigor formal para escribir ingeniosamente y cumpliendo las condiciones éticas y estéticas de la comercialidad (Bonnín Valls: 1998, 201-202). José Ruibal se sirve preferentemente del símbolo para

exponer sobre todo cuestiones políticas. Su modo de teatro no es realista, es síntesis poética y global capaz de traspasar la frontera del tiempo. Su simbología es oscura, difícil de desentrañar, por eso su obra es rechazada o poco representada. Un teatro esquemático intelectualmente, ensayístico, lleno de dificultades de montaje y de interpretación. Las acotaciones frecuentemente piden lo imposible y cumplen una función, de por sí, poética. Su teatro presenta dificultad por su profundidad, universalidad e irrealidad (Bonnín Valls: 1998, 203-206). Luis Riaza es un autor difícil y para minorías, de gran originalidad, atrevido y renovador. La contradicción es una de sus señas de identidad. Culterano y esperpéntico. Creador de mitos y desmitificador de la sociedad, la política, la literatura, el teatro o la lingüística. Un confuso enfrentamiento entre vida y ficción. Confusión en el sexo de sus personajes ((Bonnín Valls, 1998: 211). Para Riaza la revolución teatral solo es posible con las formas: “Elaborando unos signos nuevos, lograremos un mundo nuevo, por tanto el teatro revolucionario ha de incidir más en la forma que en los contenidos (García Pintado, 1974: 8). Según García Pintado “el teatro de Riaza tiene componentes de magia, irracionalidad y ceremonia. Un planteamiento político sin dar soluciones, un elemento festivo preponderante e irónico. Sus escenografías tienen un carácter metafórico visual con cierto gusto barroco y toques surrealistas” (García Pintado, 1974: 9). Un teatro barroco, según Alberto Castilla, por la fusión de lo trágico y lo cómico, la repetición de técnicas teatrales, la ceremonia, el teatro dentro del teatro y la pompa y solemnidad degradadas con elementos de ruptura. El mismo estudioso establece semejanzas con otros autores contemporáneos:

No posee Riaza esa dignidad ofendida, herida de Buero, quien es más calderoniano, más clásico. Riaza es más peregrino, más hombre de caminos. No construye un teatro a partir de ideologías o de compromisos políticos, como lo hiciera Sastre. Ni existe en el esa ruptura, ese más profundo y torturado desarraigo que encontramos en Arrabal [...] su obra, rota la continuidad histórico-cultural con la guerra civil, extraída de los escombros, es mueca sarcástica, sexo y violencia, infinita soledad y desesperanza. Pero también arte... (Castilla, 1982: 33-34)

Para Cesar Oliva, “Riaza tuerce y retuerce, valora y destruye con la misma inmediatez el idioma; es junto a Esteo quien más ímpetu pone en la construcción literaria del nuevo teatro” (Oliva, 1989: 382).

Miguel Romeo Esteo es autor de un teatro muy original que llama “teatro irrisión” y que se caracteriza por la perversión sistemática de las técnicas y estructuras teatrales (Bonnín Valls, 1998: 223), entre ellas el lenguaje que estiliza buscando extrañas formas fónicas, rimándolo en salmodia y sincopándolo (Oliva, 1989: 390). Utiliza las rimas asonantes en diálogos y acotaciones. En su lenguaje hay expresiones populares, cultismos, neologismos y juegos de palabras que dan lugar a equívocos y retorcimientos barrocos acordes al carácter grotesco y esperpéntico de los contenidos. La acción es lenta y reiterativa, a veces estática y generalmente cíclica, con un tiempo difícil de establecer. Según el autor sus obras se articulan sobre técnicas de composición musical. Tienen carácter ritual. Los personajes narran la acción o la ofician y suele extraerlos de tipos populares o personajes consagrados del teatro español. Teatro difícil por su complejidad y simbolismo, denso y de una extensión agotadora. Destruye todos los convencionalismos para adoptar un carácter agresivo, denunciante, atrevido, grotesco, desvergonzado y en ocasiones de mal gusto (Bonnín Valls, 1998: 224-225). Y finalmente analizamos en este apartado a Antonio Martínez Ballesteros, que se caracteriza por su temática repetida a lo largo de su obra. Una temática sobre los seres socialmente maltratados que se ven abocados a corromperse. Estos personajes se mueven en un ambiente sociopolítico que causa su inmoralidad y perversidad. Su obra es una sátira contra la política del momento. Situado entre el final del “teatro realista” y comienzos del “simbolista”, pertenece a esta generación perdida de autores españoles que apenas tuvieron posibilidad de estrenar en los años de la censura. Martínez Ballesteros escribió desde principios de los sesenta interesantes textos. Tras años de silencio optó por la comedia ligera (Bonnín Valls, 1998: 274-275).

Obligados a escribir sin poder contrastar sus textos con la escena, muchos se vieron imposibilitados para avanzar en sus propuestas y fueron testigos de cómo el tiempo de su escritura y el tiempo de la realidad escénica tomaban caminos divergentes. El daño de la dictadura a nuestra cultura fue irreversible. La Transición y “el cambio político no asegura la vanguardia en escena y esta tiene que emprender rutas como la publicación o dejar de escribir” (Oliva, 2004: 48). Así que muchos autores, esperanza de un teatro propio, fueron desapareciendo. De alguno de ellos ya prácticamente se ignora su existencia.

José Maria Bellido²³⁸ (San Sebastián, 1922- id. 1994).

Pasa por ser el iniciador de la corriente *simbolista* y, sin embargo, *no consiguió representar en los teatros su discutido papel de guía generacional* (Oliva, 1989: 376). Su trayectoria cambia radicalmente y pasará a ser el único dramaturgo de esta corriente que da el salto hacia la taquilla segura. Algunas de sus primeras obras de carácter realista son: *Albergue 3000* (1944), *Cuando termine la guerra* (1946), *El hombre que se fue* (1948) y *El baño* (1950); todas están impregnadas de un halo simbolista teñido de fuertes dosis críticas que le acercan al realismo. A partir de 1960 comienza a escribir ese teatro que Ruiz Ramón ha llamado "*parabólico-alegorista*" (Ruiz Ramón, 1986: 560) con obras como: *Tren a F...* (1960), una de sus obras más logradas, donde el tópico del tren ofrece la imagen de un joven desencantado que ve en ese tren un medio de transformación de su propia existencia; *Escorpión* (1961) sobre los regímenes autoritarios; *Fútbol* (1963) irónica alegoría de los dos bandos que lucharon en la contienda, de incierto vencedor y claro vencido, sirviéndose para ello de dos equipos de fútbol que jugaron un partido años atrás. La tendencia al simbolismo y las ideas de renovación se incrementan en las obras: *El día sencillo* (1964), *La máquina* (1966), *El simpatizante* (1966), *Los relojes de cera* (1969), *Solfeo para mariposas* (1969); en ellas repite escenarios irreales, con acciones que suceden en países indeterminados. Estas obras transforman la dramaturgia tradicional en parábolas escénicas. El símbolo es el eje en torno al cual se construye la obra, pero a veces no se consigue un resultado óptimo y resulta un cúmulo de fórmulas que no alcanzan un logro escénico. Este autor nunca logró -quizá no lo pretendiera- una ruptura con la estructura dramática convencional que lo situara aliado a propuestas como las de Nieva o Arrabal.

Bellido transmite una visión pesimista de la realidad que lo aleja del público. Volverá al realismo más convencional con *Rubio cordero* (1970) -transformada para su estreno en *Letras negras en los Andes* (1973)- que trata del secuestro de un diplomático por un grupo terrorista llevado a cabo en un imaginario país de Sudamérica. A partir de 1971 efectúa un giro de ciento ochenta grados tiñendo de costumbrismo su discurso. Sus comedias se tornan humorísticas y convencionales perdiendo el carácter vanguardista y simbólico. *Milagro en Londres* (1971) es una especie de sainete costumbrista que transcurre en un hotel al que han llegado unos aficionados al fútbol en vísperas de un importante partido.

²³⁸ Sobre este autor y su obra en general seguimos los estudios de: OLIVA, 1989 y 2004.

Cargada de chistes y situaciones ingeniosas alcanza un altísimo número de representaciones (se repone en 1975).

ESQUINA A VELÁZQUEZ. AUTOR: José M^a Bellido. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: María Isbert, Ángel de Andrés, Manuel Alexandre, Fernando Marín, Paloma Hurtado, Belinda Corell, Esther Farré, Francisco Marsó y Roberto Daniel. Teatro Cómico del 16 de septiembre al 26 de octubre de 1975.

El éxito en el teatro comercial con *Milagro en Londres* es absoluto, de manera que lo vuelve a intentar en 1975 con *Esquina a Velázquez*.²³⁹ Una comedia de enredo. La acción transcurre en agosto de 1975, en un edificio del barrio Salamanca esquina a Velázquez. El piso es propiedad de Adolfo y familia. Él es un administrativo jubilado, inventor “loco” de máquinas para ahorrar energía. Cría gallinas y conejos en la terraza y aprovecha los excrementos para combustible de sus máquinas. Quiere vivir de manera austera y natural. A Carmela, su mujer, le desesperan esos inventos porque ella gusta del lujo y, sobre todo, que sus vecinas puedan verlo. Para conseguir dinero extra alquila las habitaciones de la casa por horas a parejas. Imprescindible que Adolfo no se entere. Pero el día que no consigue que se marche, comienza el enredo. Las parejas son enviadas a casa de Vicky, una vecina que tiene un burdel. Vicky confunde a Adolfo con un cliente y a la vez huye de un cliente pesado, César. Está enamorada de Vicente, jefe de Conchita, la hija de Adolfo, y amigo de César. El enredo se complica cuando Conchita, de vacaciones con su jefe Vicente, regresa inesperadamente al intentar este propasarse. Vicente la sigue hasta su casa y allí encuentra a César. Se saludan y se preguntan por sus respectivas esposas e hijos. A la “fiesta” se une Daniel, hijo de Adolfo, que quiere ser actor y se hace pasar por homosexual por creerlo bueno para su profesión. Se interesa por Vicente porque tiene influencia para contratar actores. Carmela regresa y ve que su plan se le va de las manos. Aparece otra prostituta conocida de Vicky y un policía que provoca una estampida de todos. Carmela confiesa a Adolfo su artimaña. El registro de la policía no es por inmoralidad. Detienen a Adolfo por utilizar maquinaria ilegal. El final feliz llega cuando Vicente y César ofrecen sus influencias para sacar a Adolfo de la cárcel y, en un clima distendido y alegre, celebran con champán que la policía no los ha encarcelado a ellos.

La crítica destaca el éxito de público y el trabajo del autor fuera de su estilo: “Bellido es autor de otra clase de teatro. La postura forzada deja la pieza exclusivamente

²³⁹ El texto de referencia para nuestro estudio de la obra es BELLIDO, 1984.

dependiente de su diálogo que refleja algo que ni el propio autor puede ocultar, que es un autor nato. Un autor nato que se ve obligado a expresar la realidad por unos procedimientos que no son los que él siente como propios, que nada tienen que ver con la concepción simbolista”.²⁴⁰

PATATÚS. AUTOR: José María Bellido. DIRECCIÓN: Luis Balaguer. INTÉRPRETES: María Isbert, Pedro Valentín, África Pratt, Pepe Ruiz y Flavia Zarzo. ESCENOGRAFÍA: Enrique Alarcón. Teatro Espronceda del 14-10-1986 al 1-3-1987.

Once años después, en 1986, pone en escena (también para el teatro comercial) *Patatús*, en la que consigue que tiempo de fábula y de representación coincidan. El autor la define con las palabras utilizadas en el estreno de *Milagro en Londres*: "Escribí una comedia con el único propósito de divertir a los que fueran a verla y la entregué a un grupo de profesionales para que la pusieran en pie: sus nombres figuran en el programa. Para todos ellos, por igual, mi agradecimiento por su entusiasmo y su esfuerzo" (G. Reigosa, 1986: 29-30).

La crítica desde luego no la considera su mejor obra y pierde comparada con las anteriores. Para Enrique Centeno, en *Patatús*, el recurso de resolver escenas con un simple timbre llega a ser situación principal. "Todo transcurre a través del teléfono que une los dos espacios en los que el escenario se divide y en los que residen unos y otros protagonistas. El encuentro entre ellos no se produce, y la acción simultánea permite conocer a unos y otros". Se pregunta el crítico por los motivos del autor y se responde que hacer reír a toda costa, porque para ello abundan las situaciones jocosas caricaturescas y los chistes de carácter político, alusiones a tiempos mejores, a fechas representativas de nuestro pasado inmediato o a los partidos y sus líderes (*Creí que lo de "Carrillo" era un mote, como "jeta" o "caradura*). El público ríe ante los histriónicos gestos del protagonista, el taco destemplado o el descubrimiento de que la pareja, en realidad, no está casada. Comenta el crítico que la función rinde homenaje a María Isbert, cincuenta años interpretando todo tipo de papeles, que realiza un excelente trabajo, lleno de matices y de sabia profesionalidad. Fuera de ello, apenas hay nada en esta comedia.²⁴¹

López Sancho cree que la comedia telefónica, de mínimo argumento, es más bien un

²⁴⁰ Crítica de PREGO, A., "Esquina a Velázquez, de J.M. Bellido", *ABC*, Madrid, 18 de septiembre de 1975, pg. 49.

²⁴¹ Crítica de CENTENO, E., "Esa clase de humor: El invento del teléfono trajo, en general, malas consecuencias para el teatro de comedia", *5 Días*, Madrid, 21 de octubre de 1986.

chiste de teléfonos. “Está escrita confiando en que su capacidad para el diálogo natural, vivo y sostenido por una observación aguda de la sociedad y sus expresiones coloquiales, bastarían para obtener una comedia ligera, crítica y divertida”. Piensa el crítico que lo consigue en parte pero añade que, pese a lo leve de la comedia, a su estructura que la constriñe demasiado y el poco asunto desarrollado, el entretenimiento podría ser mayor. Coincide con el resto de críticos respecto a la escenografía: “el escenario agobia a los actores. La disposición del piso de los Vall de Soo y los espacios correspondientes al piso de lady Gloria son innecesarios, enturbian la noción espacial, estando además mal iluminados con perjuicio de muchas escenas”. Para terminar busca las razones del autor pero concluye que ellas no le justifican: “Bellido trata de hacer un canto a la esperanza, a la necesidad de ponerse a prueba en los momentos de desmayo y, a la par, una descripción crítica de costumbres y situaciones en la vida española del momento”. Estando más afortunado, punzante, gracioso, en lo segundo. “Patatús no le justifica tras su largo silencio. Queda obligado a justificarse, a confirmarse en breve plazo. Si la triste situación de nuestro teatro privado se lo permite”.²⁴²

Julia Arrollo valora el espectáculo: María Isbert construye sabiamente una lady Gloria, ventrílocua retirada, que burla a sus burladores con astucia y arte; Pedro Valentín despliega su comicidad, incluso la exagera para arrancar más carcajadas, en ese papel de burlador burlado, que va de listo por la vida; África Pratt y Flavia Zarzo prestan encanto y belleza y Pepe Ruiz acompaña el esfuerzo de todos para divertir. De la escenografía dice es laberíntica y agobiante, en un reducido escenario: “un ultra moderno piso y un ático del viejo Madrid, por donde los actores han de tener cuidado de no pisarse y de ponerse de canto para entrar y salir”. Todo al servicio de un texto, cuyo protagonista es el teléfono y cuyo argumento, no nuevo, cree que sería válido y apasionante si los personajes no apuntaran una identidad desdibujada, las situaciones no se forzasen hasta romper la intriga y las alusiones a la actualidad no fueran tópicas generalidades cogidas por los pelos para causar risas de complicidad en un público burgués y complaciente. Concluye diciendo que Bellido es autor inteligente pero que en *Patatús*, posiblemente, haya un error de cálculo en autor y director. “Si se hubieran eliminado los chistes fáciles y las concesiones a la carcajada el juego telefónico hubiera funcionado con más precisión y se ganaría en calidad dramática e interés”,²⁴³

²⁴² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Patatús*, la vuelta de un autor, en el Espronceda”, *ABC*, Madrid, 19 de octubre de 1986, pg. 82.

²⁴³ Crítica de ARROYO, J., “De la dificultad de divertir”, *YA*, Madrid, 16 de octubre de 1986.

Para Monleón ha sido un frío reencuentro con quien, hace más de una década, nos propuso la sorprendente y desmadrada *Fútbol*, o la comedia, *Milagro en Londres*, aplaudida por el gran público. Porque “Patatús es la escenificación de una broma telefónica y la devolución de la papeleta, desarrollado reiterativamente lo que permite al espectador ir por delante de la obra, sabiendo lo que va a suceder”. Un error dramático unido a un cúmulo de inverosimilitudes y, en el plano formal, sustitución del diálogo entre personajes por infinitas conversaciones telefónicas, con la frialdad expresiva que eso supone.

*Bellido quiere divertir, emocionar y salpica el diálogo con opiniones sobre la actual sociedad española y su realidad política, apuntándose a la fórmula de éxito y consumo, a la vez que olvida un principio fundamental: la triste necesidad de someterse a una serie de recetas formales cuando se renuncia a la actitud creativa, a la liberación del imaginario, que son los que permiten la propuesta de lenguajes nuevos y estructuras poéticas insólitas.*²⁴⁴

En 1987 escribirá dos piezas más *¿Dónde está la fiesta?* (1987) y *Chuletilas de cordero* (1987)

José Ruibal²⁴⁵ (Pontevedra, 1925 - 2000).

Autor veterano y casi inédito en nuestros escenarios debido a la censura. Gran ideólogo de la *generación simbolista*, desde sus inicios muestra una clara voluntad de alejarse del realismo. Ya en la obra corta *La ciencia del birlibirloque* (1956) hay predisposición al trazo grueso y al humor de raíz gallega. Incluso cuando sus piezas contienen elementos costumbristas, estos se matizan con recursos al símbolo y a la alegoría. En este sentido su obra *Los mendigos* (1957) utiliza animales humanizados y hace recaer los poderes sociales en ellos: el jefe de la Policía (Burro), el general militar (Perro), el funcionario civil (Asno), el sacerdote (Cuervo), el Ministro de propaganda (Loro) y los turistas (Leopardo y Jirafa). Los personajes están fuertemente connotados y supone un tópico para su generación pues es una simbolización muy fácil de transmitir. Entre estos personajes

²⁴⁴ Crítica de MONLEÓN, J., “Patatús”, *Diario 16*, Madrid, 1 de noviembre de 1986.

²⁴⁵ La bibliografía utilizada con este autor y su obra es: PHILLIPS, 1984; BERENGUER, 1991a; RAGUÉ ARIAS 1996 y OLIVA, 2002.

simbólicos y de valor universal están Los Mendigos, arquetipos de la pobreza de una buena parte de la población mundial.

El bacalao (1959) es una esperpéntica recreación de la burocracia cuya mejor ley es la del bacalao, seco y sin cabeza; luego escribe *La secretaria* (1960) y *El asno* (1962), cercano a la comedia costumbrista pero de extremado simbolismo, es una ácida reflexión sobre la explotación colonialista a partir de la anécdota sobre la venta de un burro electrónico, por parte de un norteamericano, a un personaje pícaro y lleno de iniciativas de un país subdesarrollado. Su primera etapa creativa, compacta en su poética simbólico-alegórica, se completa con *El mono piadoso* (1969).

Un segundo momento en su trayectoria está representado por las piezas breves *Los mutantes* (1968), *El padre* (1968), *Los ojos* (1968), *El superagente* (1968) y *El rabo* (1968). Son obras chispeantes, de humor ingenioso y flexible desarrollo. Entre las obras largas de esta etapa están *Su majestad la sota* (1966), donde los reyes de la baraja española, que representan los poderes públicos, pretenden la mano de una princesa. También *El hombre y la mosca* (1968) y *La máquina de pedir* (1969). Esta última es una metáfora sobre un ser de múltiples brazos, un pulpo que organiza la vida de todo el mundo. El pulpo elimina la pobreza y los Mendigos están a punto de desaparecer. Los ricos, temerosos de perder su razón de ser, inventan la máquina de pedir. Esta lo hace todo, hasta firmar cheques, pero aburridos y sin nada que hacer, la dotan de la facultad de robar para que vuelva a existir la necesaria desigualdad social.

El autor busca para sus obras un lenguaje que integre todos los elementos de significación. El símbolo adquiere en él mayor profundidad, siendo sus piezas verdaderas alegorías. Opta por un lenguaje menos apegado a la realidad y una escenografía que se deleita en recreaciones visuales como la idea del pulpo gigante que vive en la piscina del escenario. Otras obras suyas son: *El ascenso* (1968) y *Currículum Vitae* (1970).

EL HOMBRE Y LA MOSCA. AUTOR: José Ruibal. DIRECCIÓN: Jack Gelber. INTÉRPRETES: Francisco Prado, Lázaro Pérez, Carlos Carrasco, Felipe Gorostiza. ESCENOGRAFÍA: A. Jackness. MÚSICA: Teijilto. ILUMINACIÓN: J. Tisso. Teatro María Guerrero del 3 al 13 de febrero de 1983, por Teatro Rodante Puertorriqueño de Nueva York.

Según Ángel Berenguer, es *El hombre y la mosca*²⁴⁶ (1968) la pieza en la que la propuesta de Ruibal alcanza su cota más alta en cuanto a metáfora política plena de distanciamiento grotesco o lo que es lo mismo “una fábula política tratada de una manera grotesca” (Berenguer, 1991a: 19), en la que el espacio escénico -una cúpula en la que permanecen encerrados un Dictador y su Doble- adquiere casi tanta importancia como el intercambio verbal entre los personajes. En ella Ruibal desarrolla el espinoso asunto de la perpetuación de la dictadura, que es uno de los temas más caros del nuevo teatro español. Parte de un Dictador grotesco cuya máxima aspiración es crear un doble de sí mismo (Berenguer, 1991a).

El hombre y la mosca llegó a los escenarios en 1983, cuando su mensaje, que no su propuesta escénica, había perdido buena parte de su vigencia. Cuando se escribió la censura no daba luz verde al teatro de Ruibal y menos a esta pieza cuyo tema es la Dictadura y su continuidad y que se inspira en Franco y en su voluntad de perpetuación en Carrero Blanco. El tiempo la ha convertido en pieza genérica sobre el tipo. La obra muestra un clima fantástico de irrealidad aparente pero que trasciende su aparente realidad (Álvaro, 1984: 27). El tema es la perpetuación de la dictadura, el hombre que manda sobre un país imaginario durante sesenta años. La aspiración de este es crear a su imagen y semejanza otro yo, su Doble, para que continúe su obra sin que nadie repare en el cambio. El escenario es una cúpula de cristal en donde habitan ambos, el Hombre y su Doble, y que representa el aislamiento en el que el autor imagina el poder. Sin embargo, el Doble, una vez muerto el Hombre, no consigue transmitir el miedo que provocaba su antecesor, ni siquiera en la mosca que revolotea a su alrededor (Oliva, 2002: 237). En la obra es interesante la técnica de Ruibal, que César Oliva describe como rizar el rizo de la estética al sumar claves ocultas, escenas aparentemente innecesarias y elementos que podrían ser de otras obras. Una técnica de adición de efectos que produce situaciones de sorpresa junto a otras de relajación. Un lenguaje corrosivo y poético para expresar la pasión del poder y el sentimiento de la crueldad. Un agudo diálogo (Oliva, 1989: 380).

Buena parte del teatro de Ruibal es simbólico y, por lo tanto, de difícil asimilación por el público corriente. Ruibal dice, que “al escribir teatro pueden tomarse dos actitudes: *escribir para el público o contra el público*”. La primera suele ser inmediatamente recompensada y la segunda rechazada por un público que se siente molesto. Para este nuevo teatro es necesario un público nuevo (Álvaro, 1984:27). El implacable tiempo hasta

²⁴⁶ Sobre esta obra, réplicas incluidas, hemos trabajado con la edición RUIBAL, 1991.

el estreno de *El hombre y la mosca*, trae a otro público, nuevo público, y no el que correspondía por fecha. Este tampoco se entusiasma con la obra de Ruibal ¿Por qué...? PABLO CORBALÁN cree que le falta teatralidad: “no existe conflicto alguno, todo discurre de una manera plana en un diálogo que se transforma en monólogo”. Para JOSÉ MONLEÓN el montaje es demasiado obvio, sin el humor y la retranca que contiene el texto. LÓPEZ SANCHO cree que hoy, *El hombre y la mosca*, necesita ser entendido desde dos dimensiones: la simbólica, y sobre todo en la de la verosimilitud y la de la sátira o escarnio. Y FRANCISCO ÁLVARO refleja la actitud del público del que dice no se sintió molesto, sino más bien frío, indiferente y sin interés por lo que en el escenario sucedía.²⁴⁷

Después poco a poco, Ruibal, se fue retirando del teatro, como puede comprobarse en el menguante número de títulos aparecidos desde la década de los setenta. Entre ellos cabe citarse *Controles* (1976), *El patio de Yocasta* (1987), *Helena* (1989), *Celestina* (1989) y *Otra vez los avestruces* (1991).

Luis Riaza Garnacho²⁴⁸ (Madrid, 1925).

Autor que al terminar la guerra civil abandona los estudios. Las obligaciones familiares le empujan a un trabajo remunerado y deja a un lado su parte creativa. Pero es en 1966, al sufrir una enfermedad que lo retiene algún tiempo en la cama, cuando reanuda su carrera de escritor. Consigue los premios: Guipúzcoa de Poesía, 1966, por *Como la araña, como la anaconda*; y el Premio Vizcaya de Poesía, 1968, por *Libro de cuentos*. Cuando Riaza llega al teatro ya es un hombre maduro. En los años cincuenta dice haber escrito *Berenice* y *El caballo dentro de la muralla*, dos obras teatrales inéditas. Su poética teatral, expresada en *Prólogo sobre casi todo lo divino y lo humano*, integra las principales líneas dramáticas contemporáneas (Brecht y Artaud) aderezadas con un arrobado barroquismo lingüístico y estético que constituye una de las marcas más reconocibles en su propuesta. Esta experimentación se desarrolla desde su primer estreno *Los muñecos* (1967). La obra es una farsa épico-social en la que el escenario se divide en diferentes planos ocupados por guiñoles simbólicos. Estos guiñoles representan a un pueblo oprimido, con papeles sociales inamovibles y cuya voluntad ha sido sustraída por una autoridad tiránica.

²⁴⁷ Todas estas críticas las hemos tomado de: ÁLVARO, 1984: 27-29.

²⁴⁸ Homos manejado sobre este autor y su obra la siguiente bibliografía: RUIZ PÉREZ, 1987; BONNÍN VALLS, 1998 y OLIVA, 2002.

En su siguiente obra, *Las jaulas* (1969), reelabora la historia de Edipo.

LOS CÍRCULOS. AUTOR: Luis Riaza. DIRECCIÓN: Maruja López Gómez. INTÉRPRETES Grupo de Teatro Aguilar. Dentro de la Programación los miércoles del Alfil. ESTRENO: 13 de marzo de 1975 en el Teatro Alfil.

Luego vendrá el estreno en 1971 de *Los círculos* (1960). En Madrid se estrenará en 1975. En ella intenta representar de forma alternada dos enfoques teatrales a través de dos series de piecillas que tratan el mismo tema, unas de manera naturalista burguesa y otras de forma esperpéntica no burguesa. Un juego de actores-espectadores con enfrentamiento entre los defensores de cada enfoque de la realidad. Teatro dentro del teatro para realizar una crítica formal e ideológica del teatro burgués al uso.

Para el crítico de *La Hoja del Lunes* la obra está ya superada porque con más de una docena de años, una obra que se pretende de vanguardia, puede ser de antigüedad paleolítica... Asunto y propósito están claros, pero no lo está la calidad y el interés del juego que nos describe y su visión binocular de un mundo teatral. Este se nos antoja superado ya en el fondo y en la forma de expresión... En suma, “de *Los círculos* pensamos -de autor, intérpretes, dirección-, como en aquella ocasión en que se intentó la rectificación de una política: «no es eso, no es eso...»” (Antonio Valencia). En *Blanco y Negro* buscan reflejar el fondo de la obra de la que dicen que es una crítica de los convencionalismos sociales de la España de distintas épocas. Provincianismo, duelos, turistas, etc. a través del “esperpentismo-no-burgués” de claros ecos valleinclanescos. Existe otra crítica distanciadora a cargo de «el hombre de la escalera» y de un coro de entunicados espectadores dentro del escenario, con los que el autor pretende por vía purgativa se identifiquen los espectadores (Carlos Luis Álvarez). El crítico de *Ya*, resume la obra en una frase de la misma: ese es «el salón de los espejos». Una frase importante porque se trata, creo, de ofrecerle a la burguesía un mensaje irónico en el que reconozca sus lacras. Para ello se utiliza la técnica del teatro dentro del teatro. Dos personajes, el director y el joven que contempla la obra desde una escalera, subrayan lo deformante y cóncavo con distanciamiento crítico (Andrés Amorós). *Nuevo Diario* refleja el aburrimiento que la representación provocó en el crítico: Hay una parte al iniciarse la representación que muestra cierto interés. El resto flojea de una forma notable y, paso a paso, se van derrumbando las esperanzas primeras. Lo peor quedaba por llegar tras el descanso: parodia del turismo, etc. Por fin, todo acaba en corrida de toros, como está

mandado. A la corrida se le pretende dotar de un simbolismo tan evidente que no pasa de pueril (Manuel Gómez Ortiz).²⁴⁹

Una gran influencia del teatro de la crueldad se refleja en sus textos llenos de baños de sangre. Seres que torturan a otros o a sí mismos, ceremonias de asesinatos presentados como purgaciones de males pasados y presentes. Así ocurre en *Representación de "Don Juan Tenorio" por el carro de meretrices ambulantes* (1973). La obra trata de ridiculizar la costumbre de la representación de la obra de Zorrilla en la festividad de Todos los Santos. Realiza una crítica del poder y la burguesía y de la moral de la época. Aprovecha para parodiar las técnicas del teatro de la crueldad y del teatro épico tan en boga entonces en España. A través de la parodia de situaciones y la modificación de las letras de algunos recitados consigue fácilmente el sarcasmo. Esta es su primera obra publicada. En ella sorprende su poética enriquecida con cuatro elementos constantes en su obra: metateatralidad, ambigüedad sexual, enorme importancia de la escenografía y reelaboración de un motivo literario preexistente. La preocupación por el lenguaje, violentamente exuberante y barroco, se hace aún más evidente en sus siguientes piezas: *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas* (1974), *Los perros* (1980) que trata el tema de la perpetuación de la especie y *Revolución de trapo* (1980).

EL DESVÁN DE LOS MACHOS Y EL SÓTANO DE LAS HEMBRAS. AUTOR: Luis Riaza. DIRECCIÓN: Juan Antonio Quintana. INTÉRPRETES: Juan Ignacio Miralles, Marino García, Ángel Santaolaya y Rosa Marcos. ESCENOGRAFÍA: Meri Maroto. Grupo Corral de Comedias de Valladolid. Teatro Alfil del 5 al 9 de noviembre de 1975.

Luego escribe una trilogía. Una de las piezas que la componen es *El desván de los machos y el sótano de las hembras*²⁵⁰ (1974). Teatro dentro del teatro y más teatro dentro de sí mismo. La imagen que mejor describe esta obra es la de las muñecas rusas porque los protagonistas tejen y destejen sucesivos rituales, a fuerza de imaginación, para evitar enfrentarse con la realidad. Bajo esta situación subyace una metáfora política, la de la España franquista. La obra sitúa dos mundos diferentes y opuestos: el desván y el sótano. El superior ocupado por un macho dominador y el inferior donde permanece encadenada una hembra. El desván está presidido por una gran cama barroca de la que brota un árbol y en cuyas ramas se cuelgan los frutos que da a luz Don. Este es una especie de señor

²⁴⁹ Todas las críticas están extraídas de: ÁLVARO, 1976: 231-232.

²⁵⁰ El texto que utilizamos para nuestro estudio de la obra es RIAZA, 1978.

feudal, de caudillo, atrincherado en su palacio. Personaje creador de un universo propio que empieza y acaba en él. Cada atardecer Don da a luz una criatura, simiente de su imaginación, que Boni, el fiel lacayo, prende de las ramas del árbol. Pero en realidad el árbol de la vida que emerge del Gran Lecho, es un árbol estéril como el vientre de Don, porque sus frutos son imaginarios. Ficticia también es la narración de los acontecimientos de la vida de Don, de los que deja constancia en el Libro de las Crónicas. La palabra, el verbo divino, es una mentira adornada en beneficio propio. Cuando Don lee en el Libro, el testamento legado por el Padre, el único heredero es él mismo porque él ha creado en su imaginación al Padre a través de la palabra. Por consiguiente se inventa un paraíso, el desván, alejado de las hembras que son fruto prohibido porque estas al concebir le usurparían el poder y quiere mantener su dominio autárquico.

El juego de las apariencias es más complejo, la idea del autor se dibuja como columna salomónica, de retorcimiento de formas próximas a la locura. Evitar la realidad nos conduce a una negación de la misma y es preciso inventarla para que el juego complete su círculo. De ahí la escasa importancia del tiempo en esta obra. Este, al margen de la sucesión de eventos, no existe, siempre nos lleva al mismo punto de partida. Sin embargo de una de las ramas del árbol pende un reloj, pero se tratara de un reloj de arena que voltea Boni. Por otra parte, el juego de identidades surge nada más empezar. Don y Boni han intercambiado sus papeles y lo hacen de una manera consciente. Saben que están jugando al teatro y que se trata de alimentar esa mentira con el fin de sobrevivir y dominar, de ahí su aceptación que forma parte del ritual. Más adelante se volverán a intercambiar las identidades, justo en el instante que el sirviente le recuerda la existencia de las hembras, o sea, la realidad. El escamoteo de Don es inmediato. En el desván existe la presencia de un tercer macho, Ti Prans:

Este pequeño-príncipe, pequeño-segismundo, es un ser alienado que vive debajo de la cama y que sale cuando su oído es excitado por las palabras. Cuando Ti Prans asoma la cabeza lo hace cantando o recitando versos eróticos pero, sin embargo, desconoce verdaderamente el sexo. Su deseo es puro artificio en tanto que se consuma en su mente a través de la literatura, esto es el arte (Castilla, 1978: 129).

Aunque en el texto de Riaza no hay una división efectiva podemos apreciar claramente dos partes. La primera de ellas desarrollada en el desván y la segunda en la que, tras un

oscuro, bajan al sótano. Don y Boni llevan consigo un arcón con vestuario y diversos objetos necesarios para la escena. Durante toda esa primera parte el nivel inferior ha permanecido a oscuras, aunque, de vez en cuando, cada vez que se nombraba a Leidi, el rostro de la mujer que lo habita aparecía iluminado en medio de la oscuridad. Leidi, en el transcurso de este tiempo ha estado disponiendo la mesa para cenar. Se va a producir un nuevo rito. Don y Boni bajan al sótano y para ello van a adoptar una personalidad femenina. Ahora actuarán como señora y criada respectivamente. Esto significa una continuación del juego. En esta ocasión el espacio escénico está presidido por una mesa. Bajo ella Leidi prepara una pócima venenosa y encima se coloca un sillón barroco sobre el que se sienta Don a hacer su labor. Don, a lo largo de esta escena, se dedicará a tejer y destejer un jersey para el nieto que desea. Esto es un entramado que forma parte de su juego imaginativo. A Leidi la vestirán de novia, una novia grotesca para una ceremonia grotesca. Supuestamente Don quiere un nieto que le suceda y la única manera de que eso se produzca es unir a Leidi con un hombre, pero los hombres que vemos son maniqués de cartón. Con ellos danza la muchacha repitiendo noche tras noche el ritual que sigue a las pesadillas de Don. Estas nos descubren que en realidad Don teme que lo suceda un hijo real concebido por una mujer.

Por su parte Leidi no sufre la alienación de su hermano Ti Prans. Permanece encadenada a la mesa y busca la manera de librarse del dominio de Don. Se dedica a sus esotéricos conjuros y a realizar las maquinaciones que le son reservadas por su condición de mujer. Todo está perfectamente ideado en la mente de Don. Solo hay un momento en el que el tirano siente pánico. Este surge cuando Boni le quita los grilletes a Leidi, y ésta, en un descuido de su carcelero, se aproxima al proscenio y está a punto de traspasar el límite entre ficción y realidad. Superado ese momento, el objetivo de Leidi es arrebatarse la llave del desván a esta figura madre-padre y para conseguirlo le ofrece el veneno que Don bebe a sabiendas de que eso significa su muerte. Pero esto resulta otra vuelta de tuerca porque Don finge su muerte y tras la ceremonia de su expiación resucita. Sabe que Leidi al entrar en el desván y tratar de unirse a su hermano no conseguirá ser fecundada. Don ya ha creado los mecanismos por los cuales Ti Prans rechaza a su hermana y la estrangula presa de los temores hacia el sexo femenino que le ha inculcado. De esta manera Don evita tener un sucesor que cuestione su poder hegemónico. Mientras tanto Boni ha permanecido expectante a los acontecimientos porque de un modo u otro, en un bando u otro, lo que a él le interesa es sobrevivir para su beneficio. No le importa demasiado a quien sirva. El carácter circular de la obra nos conduce a pensar que todo es

una manipulación de Don en la que cada punto ha sido previamente ideado y fruto de una terrible maquinación.

La opinión de la crítica se decanta por señalar la magnífica unión entre el lenguaje poético y la crueldad de los personajes: “Luis Riaza [...] posee una sorprendente y admirable capacidad de fabulación, a la vez que una brillante calidad literaria. Si sus personajes -sus monstruos- inquietan, por el contrario sus diálogos, llenos de poesía, de cuidada factura, deleiten muchas veces entre la sorpresa alucinante de los tipos que los pronuncian”.²⁵¹

RETRATO DE DAMA CON PERRITO. AUTOR: Luis Riaza. DIRECCIÓN: Miguel Narros. INTÉRPRETES: Paco Guijar, Socorro Anadón, Berta Riaza, Imanol Arias. ESCENOGRAFÍA: Andrea D’Orico. VESTUARIO: Miguel Narros. ILUMINACIÓN: Francisco Fontanals. MÚSICA: Mariano Díaz. COREOGRAFÍA: Arnold Taraborrelli. MÁSCARAS: Gabriel Carrascal. CDN. Teatro Bellas Artes del 9 de marzo al 22 de abril de 1979.

Luis Riaza divide su teatro en dos tipos de obras, las que considera de carácter espectacular, coral, como *El palacio de los monos*; y otras, de relaciones personales, pero en las que no aparece el psicologismo intimista, como *Retrato de dama con perrito*²⁵² (1976), a la que subtitula “Drama de la Dama pudriéndose”. El carácter ceremonial de esta última gira en torno a la putrefacción de un personaje, Dama, que actúa como metáfora de una jerarquía social.

El teatro de Riaza como veremos se presenta como una cáustica crítica hacia la sociedad, la literatura y en su defecto al teatro. Las obras de este autor son obras abiertas. En ellas el texto aparece como un elemento más de la dramaturgia y no como una imposición demiúrgica. Riaza entiende el teatro como una conjunción -y no como una subordinación- de trabajo en la que todos pueden aportar ideas que enriquezcan la puesta en escena. La posibilidad de elegir entre varias opciones ya la pone de manifiesto en las acotaciones. Desde el primer momento, no deja de proponer todas las vías que se le ocurren. De manera que en *Retrato de dama con perrito*, segunda obra de su trilogía, sugiere dos soluciones escénicas del balneario donde transcurre la acción. Esta descripción del espacio lleva por epígrafe “sugerencias para un posible montaje” (Riaza, 1980: 13). Su propósito es provocar en todo momento una náusea decadente. Esto

²⁵¹ Crítica de H. P. F., “*El desván de los machos y el sótano de las hembras*, en el Alfil”, ABC, Madrid, 11 de noviembre de 1975, pg. 53-54.

²⁵² Nuestro estudio de la obra está basado en el texto RIAZA, 1980.

conduce a un teatro en el que priman las sensaciones sobre la exposición de un pensamiento lineal. Esa angustia y decadencia de la escenografía da lugar a una desolación interior. El espacio permanece invariable. Hay una parte central, un poco elevada, que es la que el autor llama *balneario*. Al comenzar la representación los muebles -excepto un gran sillón, un taburete y un biombo- están cubiertos por fundas. En los fondos del *balneario* y algo más elevado se encuentra un espacio al que se le denomina la *planta noble*. Una escalerilla sirve de acceso a esta última. Aquí también vemos algunos enseres enfundados. En estas dependencias predominan (como en una vieja fotografía) los colores negro y sepia. La situación escénica se densifica con la acumulación de elementos alternativos que muestran el conflicto desde diferentes ángulos. En un principio puede parecer que lo importante del tiempo es el significado interno del mismo, el de decadencia y la muerte de unos personajes que ambicionan perpetuarse en el poder. Pero el poder a su vez corresponde a la expresión del tiempo en el que se contextualiza la obra y que aparece metaforizado en un nivel sub-textual. Por eso Riaza habla de las diferentes lecturas que se pueden desprender de la obra. Según el nivel en el que se quede el lector-espectador, “*Retrato de dama con perrito* se entendería como una tierna relación amo-esclavo, o como una historia teatralizada del nacimiento de los fascismos” (Riaza, ABC, 9-03-1979).²⁵³

La acción transcurre desde la llegada de Dama al balneario en una tarde de otoño hasta el amanecer del día siguiente. La mencionada Dama es una aristócrata representante de la rancia estirpe a la que pertenece. Si en una época pasada lució todo su esplendor, hoy se encuentra en un visible estado de podredumbre y por eso acude al ruinoso balneario para morir. El tiempo interno de la obra parece transcurrir de modo lineal, pero si nos fijamos en el personaje de Francisca, la criada, notaremos algo extraño. Francisca, desde el principio de la obra, lleva consigo una caja de la que no se separa y a la que ella llama su *caja de los tesoros*. Ignoramos su contenido pero conforme avanzada la obra asistimos al momento en el que Dama le regala unas ropas usadas. Francisca finalmente nos descubrirá que en el interior de la caja guardaba un cuchillo y unas ropas, que no son otras que las dadas por Dama. Este hecho nos plantea cuál fue el instante preciso de esa entrega: ¿antes de la llegada de Dama al balneario? ¿Durante su estancia? En definitiva, ¿Cuándo? La solución está en no concebir el tiempo linealmente sino como si se tratara de un círculo vicioso. No queda claro cuándo la criada recibe el donativo. Lo que importa es que esta

²⁵³ El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “*Retrato de dama con perrito*, en el Bellas Artes”, ABC, 9 de marzo de 1979, pg.50.

pertenece a una clase que siempre ha de heredar los desechos de los amos considerándolos preciados bienes. Además hay que añadir que para el personaje de Dama existe otro tiempo: el tiempo pasado, del recuerdo, de aquellos años que vivió con esplendor. Un tiempo muerto y artificial que se reproduce cada otoño con su llegada al balneario. Esto es posible porque quienes la rodean siguen su juego año tras año. Repiten la ceremonia de la muerte que en esta ocasión no va a ser fingida sino real.

Durante toda la obra se está jugando sin cesar. Se trata de imitar a los modelos e intentar repetirlos en un deseo de ejercer el poder de dominación que aquellos tuvieron sobre los demás. Al principio Benito y Francisca, que son los empleados del balneario, aparecen travestidos. Benito, el mayordomo, suplantando a Dama y Francisca, obligada por Benito, de pequeño lord actuando como sirviente. En este juego de disfraces Benito actúa como amo en un personaje interpretado de modo grotesco. El "pequeño lord" que plagia Francisca no es otro que el Artista Adolescente que acompaña a Dama, un joven sodomizado que con su efímero arte contribuye a la presentación de una realidad falseada. La imagen de este Artista corresponde a la de un perro que sigue a su dueña a quien, por otra parte, desprecia. Se establece así una relación odio-envidia del Artista hacia Dama. Riaza construye con este querubín de las artes el rito de la obediencia y la dentellada. El Artista conoce su miseria y no quiere padecerla de nuevo, así que le sigue el juego a una mujer pervertida que trata de esconder su depravación, su inmoralidad y el objeto de un oscuro deseo decadente en un mundo ficticio y en la construcción de metáforas corrompidas que tratan de crear una pantalla hacia el exterior. Un exterior dominado por falsas buenas costumbres de una aristocracia hipócrita que, a su vez, está corrompida y corrompe. Así lo demuestran sus víctimas cercanas, es decir, el conjunto de criados que la rodean y que no son otra cosa que zánganos continuadores de la obra creada por la abeja reina. Ellos representan las nuevas generaciones de damas putrefactas. Unos a otros se educan para continuar la procreación de una cadena infinita de imitadores cuyo hedor se extiende. Y en medio de ellos la misión del Artista es la de encubrir ese mundo con adornos inútiles. Se trata de una ceremonia en la que se arroja podredumbre sobre podredumbre como el Artista Adolescente recuerda a Dama. Pero este artífice de mundos inventados está dentro de esta degradación humana y sabe que él también la fomenta por no ser capaz de romper con esa situación. El miedo a caer de nuevo en la miseria exterior le hace seguir el juego hasta sus últimas consecuencias.

Benito, el mayordomo, al estar dentro de la misma rueda también sigue el juego. El representa al pueblo que odia de la manera más rotunda al líder. Su odio también está

ensombrecido por la envidia y mata a Dama para ocupar su lugar. La corrupción hace tiempo que forma parte de su ser. Benito se siente superior a Francisca, a quien se le arrojan los pañuelos escupidos por Dama y que además soporta y continúa el juego sin entender nada. Esta no hace preguntas, simplemente acata las órdenes que recibe sin detenerse a pensar en el bien o mal que hay en ello. Su única aspiración es la de guardar los *pequeños tesoros* que le regalan para lucirlos. Sin embargo, al final, cuando se encuentra ante un nuevo amo (en este caso Benito), que le dará peor vida que la anterior, es consciente del papel que juega en la sociedad. Francisca se dará cuenta por sí misma de su función y en ningún momento será el autor el que penetre en la psicología de su personaje. Es ella la que comprenderá la falsedad de su ilusión, por eso se desprende de los vestidos, adoptando como única salida exterminar al agresor en defensa propia. Francisca asesina a Benito con el cuchillo que guarda en su caja de tesoros. Acaba así con el nuevo amo pero posiblemente no con la cadena de suplantados amos. Este es el final abierto que propone el autor en su obra.

El lenguaje literario sirve para poner de manifiesto ese mundo corrompido. Lo plausible de Riaza, en lo concerniente al lenguaje, es que la función literaria de este no es la de embellecer la realidad sino la de mostrar su encubrimiento. El lenguaje prosaico, en el que abundan las expresiones malsonantes y el habla de la calle, se conjuga con el poético. Ambos lenguajes se enfrentan como dos mundos, el de la dura realidad y el de la supuestamente florida ficción, lo cual proporciona vitalidad -desde el punto de vista lingüístico- a la obra.

Hay una identificación con la danza de la muerte. Todo un ritual en el que la muerte toma la forma del Artista Adolescente. Se supone que este será el inmediato sucesor de Dama, pero al joven Artista le aparecerá otro contrincante más fuerte, Benito. De manera que aunque el bello poeta se rebele a la Dama, siempre actuará como el perro faldero que es. Resulta atroz la violencia que se palpa y la naturalidad con la que es aceptada. Los personajes llegan a gozar tan solo con la degradación del sexo. Tales depravaciones se ocultan con un refinamiento de las formas y de ahí el empeño, por parte de Dama y de quienes la imitan, de que los súbditos aprendan su exquisito lenguaje, porque el lenguaje simboliza el poder. Un poder que todos desean imitar pero que solo pueden poseer unos pocos. Lo contrario implicaría igualdad de clases y para la conservación de en este mundo es imprescindible que exista el dominador y el dominado. La lucha en ese momento adquiere un carácter violento y lo que hasta ahora no se ha conseguido con la seducción debe ser poseído con el autoritarismo.

Los maniqués que aparecen en la segunda parte y que viste Benito para que Dama se sienta complacida evocando gratos momentos de su pasado que la alejen de la sórdida realidad, no son nada más que fantoches que siembran la desolación en la percepción del espectador, y que al mismo tiempo forman parte de un paisaje yerto.

Esta obra no fue acogida muy favorablemente por la crítica en su estreno:

La desproporción entre la forma y ese fondo declarado es inmensa; de tal manera que la forma lo domina todo. [...] La forma que ha elegido el autor es la del teatro invertebrado, una liberación de la construcción clásica. [...] Se apoya en el lenguaje. Un lenguaje que parece brotarle del inconsciente, de retazos de viejas lecturas, de la literatura de la clase muerta, a veces con características de escritura automática. [...] El espectador abandona (algunos espectadores abandonaron físicamente la sala al final de la primera parte), cesa en su esfuerzo. Es el principio del aburrimiento (El País, 14-03-1979).²⁵⁴

La tercera obra de la trilogía es *El palacio de los monos* (1977). En ella la trayectoria dramática de Riaza alcanza sus signos de identidad más definidos: lenguaje barroquizante, desgarrado, sonoro, distorsionado, ejercicio de virtuosismo lingüístico acompañado de una estética plena de contenido simbólico. Otra ceremonia que presenta el tema del poder contrastando una realidad que se supone buena y otra corrompida. Una obra de carácter político que presenta El Gran Rey que cada noche ensaya su propia muerte. Desea la perpetuación de su sistema y su persona en el hijo que ha de sucederle. Este conspira contra su padre y se convierte en un hijo rebelde, símbolo de la desagradecida clase burguesa. Las referencias a España son claras pero más que la intención política predomina la artística. Las tres obras que componen la trilogía son metáforas de la lucha entre libertad y poder. Las dos primeras tratando situaciones personales y la tercera, al igual que *Los huevos de la moscarda*, presenta una amplia visión de la sociedad. Riaza está convencido de que la libertad debe ser primero inventada antes que perseguida y que el teatro es el ámbito para realizar dicho proceso de «invención» Así pues, ofrece estas tres propuestas en torno al enfrentamiento entre el anhelo y su elemento antagónico y para ello propone espacios escénicos dobles, evocadores en su alternancia de dicha confrontación. En *El desván de los machos* es una

²⁵⁴ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Lenguaje y terciopelo antiguo”, *El País*, Madrid, 14 de marzo de 1979, pg.34.

gran plataforma elevada, representante del gran reino del poder masculino, frente a un ámbito oscuro donde vive Leidi, el único personaje femenino de la obra. En *Retrato de una dama con perrito*, estrenada en 1979, será la planta noble del balneario frente a las dependencias para los criados que exhiben, sin tapujos, cocina y bidet. Por último, en *El palacio de los monos* hay un espacio superior opresor que ha barrido del escenario un submundo, solo intuido por ruidos, y en el que se incluye, con ruptura de la cuarta pared, el patio de butacas.

Riaza decidido a abandonar la escritura teatral mengua su producción, si bien nunca deja la creación dramática de forma definitiva. En su producción en los años ochenta configura obras donde la reelaboración de un motivo literario preexistente continuará, son *Antígona... ¡cerda!* (1982) y *Medea es un buen chico* (1981).

MEDEA ES UN BUEN CHICO. AUTOR: Luis Riaza. DIRECCIÓN: Luis Vera. INTÉRPRETES: Jorge de Juan y Walter Vidarte. ESCENOGRAFÍA, VESTUARIO e ILUMINACIÓN: Christian Boyer. Producción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes del 14-12-1984 al 6-1-1985.

En *Medea es un buen chico*²⁵⁵ (1981) dos personajes femeninos dialogan. Representan varios personajes, principalmente Medea y la Nodriz. La interpretación de estos personajes la realizan hombres. Ocurre como en *Las criadas* de Genet, los dos seres juegan un juego de falsas imágenes. Juego de la representación dentro de la representación y de las relaciones entre los dos personajes de la obra. Uno juega a ser Medea, la abandonada esposa de Jasón y utiliza como cómplice a un actor, ¿contratado?, que hace de nodriza, de Creusa, la nueva esposa de Jasón y de Creón, rey padre de Creusa, y del mismo modo que las criadas genetianas juegan a intercambiar sus personajes, a encarnar a la señora amada-odiada, en un ritual de resentimiento y muerte. Según el autor se trata de “una indagación sobre la personalidad de quien se empeña en aspirar «a ser mujer, madre y asesina por parte de alguien construido, mal que le pese, como hombre por la naturaleza.»” (Riaza, 1981a: 9).

La crítica no recibió muy bien la pieza. Para Haro Tecglen esta Medea es un incontenible derrame verbal. “Un par de frases de la propia obra la definen: «Sangrear palabras», «bisutería literaria» [...] El insuficiente propósito de mostrar los infinitos pliegues de la

²⁵⁵ El texto en el que basamos nuestro estudio es la edición RIAZA, 2006.

personalidad del actor-personaje se ahoga en el lenguajismo y en la forma”.²⁵⁶ En el mismo sentido se expresa el comentario de Julia Arrollo quien dice: “prosa verborreica y hueca que lo reviste todo, farragoso alud de frases ampulosas [...] El montaje y la interpretación se ven abrumados por la pesadumbre de la larga duración de dos horas de espectáculo en las que se oficia un ceremonial, más que inasequible, aburrido y falto de interés”. Dirá que ni texto ni montaje aportan nada nuevo a las nuevas tendencias escénicas.²⁵⁷ Una tercera opinión más breve pero igual de contundente es la de López Sancho: “*Medea es un buen chico* es un tropezón gordo. Le falta sangre y le sobran literatura amarilleada a este triste juego [...] cargante ceremonial [...]”²⁵⁸

RETRATO DE NIÑO MUERTO. AUTOR: Luis Riaza. DIRECCIÓN: Luis Vera. INTÉRPRETES: Ángeles Arroyo, Blanca Fernández Apilánez, Rosa Sánchez, Alejandro de la Fuente, Antonio G. Pozuelo. Teatro de las Musarañas Se representa en el Teatro del Real Coliseo de Carlos III (El Escorial) los días 13, 14 y 15 de abril de 1984. En Madrid Sala Olimpia el 29 y 30 de septiembre de 1984, dentro de la muestra de Nuevo Teatro Madrileño.

Finalmente hay que considerar la obra *Retrato de un niño muerto (novela de amor)*²⁵⁹ (1984) que la estrena «Teatro de las Musarañas» en el teatro de la Universidad de Málaga. Es una dura diatriba sobre el ridículo mimetismo de nuestros deseos. La obra parte de la violenta relación entre tres hermanas aquejadas de una rivalidad compulsiva. Las tres hermanas desean al mismo individuo y terminan odiándose como buenas hermanas. Surge la rivalidad que solo se apacigua cuando sustituyen el “todos contra todos” por el “todos contra uno”, es decir, encuentran un chivo expiatorio. Este será el supuesto hijo de las tres hermanas que, acusado de todos los males, es consecuentemente sacrificado (D. C., 1984: 20-21).

Otros títulos son: *La emperatriz de los helados (relatos de terror)* y *La noche de los cerdos (libros de cuentos)*. Estas son publicadas con la anterior en 1990. También escribe: *El buque* (1989); *Revolución de trapo* (1990) con personajes extraídos de la Revolución francesa que protagonizan un nuevo episodio de falsedad histórica en función del cual los poderes contra los que se rebela el pueblo no solo no son derribados sino que salen fortalecidos por la revuelta. Después vendrán: *Los pies* (1990); *Los edipos o ese maldito*

²⁵⁶ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Un mal principio”, *El País*, Madrid, 20 de diciembre de 1984.

²⁵⁷ Crítica de ARROYO, J., “*Medea es un buen chico*”, “YA”, Madrid, 21 de diciembre de 1984.

²⁵⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Medea es un buen chico*, un mal paso de Luis Riaza”, *ABC*, Madrid, 21 de diciembre de 1984, pg. 80.

²⁵⁹ La referencia que tomamos para nuestro estudio del texto es RIAZA, 1990.

hedor (1991); *Dioses, reyes, perros y estampas* (1994); *Danzón de perras* (1995); *Bonsáis, estatuas y cadáveres* (1996); *Las máscaras* (1997); y *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas* (1998). Todos ellos son ejemplos de una larga andadura tan coherente como alejada de las concesiones al teatro comercial.

El teatro de Luis Riaza es un teatro políticamente comprometido y estéticamente antirrealista. Destruye la palabra y la reinventa de un modo sugestivo. Su obra está basada en una serie de tópicos culturales desarrollados con ingenio y originalidad. Entre ellos los derivados de los efectos de la Revolución francesa, como referente histórico, y el conflicto generacional. Su campo intencional preferente es el desmitificador de la sociedad, de la literatura y del propio teatro. Riaza es un hombre escéptico ante el dominio de cualquier nueva estética y de ahí que las cuestione trabajándolas. Sin embargo se mantiene en continua pugna con las desgastadas fórmulas del viejo teatro. Se niega a que el suyo se convierta en mercancía manipulada de consumo.

Miguel Romero Esteo²⁶⁰ (Montoro, Córdoba, 1930).

Romero Esteo es fundamental en la renovación teatral de los años sesenta y setenta. Representa las propuestas más radicales en planteamiento escénico, distorsión de diálogos e implicación ideológica. Entre las notas de su estética teatral podemos destacar -en palabras de César Oliva- la concepción de la obra como un proceso cíclico continuo, insistente y reiterativo, con pequeños núcleos de acción irregularmente relacionados entre sí y el empleo de un ritmo lento y reiterativo. Sus rasgos más característicos son un *lenguaje oral, barroco y preciosista*, que estiliza a modo de salmodias sincopadas con extrañas búsquedas fónicas, en un logrado sentido del ritmo y en sus estructuras rayanas con la ceremonia ritual (Oliva, 1989: 390-392). Aullón de Haro señala dos ciclos en su obra. Un primer ciclo compuesto de piezas transgresoras, desgarradoras y provocativas. “El autor de forma consciente se coloca en el otro lado de la orilla transitada por los heterodoxos y se encuadra dentro de una poética carnavalizada donde el entremés clásico es el referente” (Aullón de Haro, 1983: 26-27). A este ciclo pertenecen *Pizzicato irrisorio* y *gran pavana de lechuzos* (1965) y *Pontifical* (1966). Esta última trata sobre la perpetuación del poder y se sirve del zoológico y sus estamentos por grupos como símbolo. El autor la define como: “especie de opera grotesca con muchas fieras y muchos

²⁶⁰ Sobre Romero Esteo y su obra hemos manejado la siguiente bibliografía: BONNÍN VALLS, 1998 y CORNAGO BERNAL, 2003.

canónigos. Una grotescomanía espesa” (Romero Esteo, 1984: 12).²⁶¹ También en este ciclo se incluyen *Patética de los pellejos santos y el ánima piadosa* (1970) y *Pasodoble*²⁶² (1971) que será estrenada en 1974 en unas jornadas de Teatro de Vigo. A Madrid llega a través del Grupo Ditirambo que la representa en el Teatro Alfil del 2 de julio al 3 de agosto de 1975. En ella, frente a la sucesión caótica de diálogos común a Esteo, resulta fácil reconstruir una anécdota argumental. No es otra que la celebración, por parte de una pareja de la alta sociedad, de un aniversario. Esta excusa sirve para dar paso a un ritual físico y psíquico de destrucción y dominio recíproco. Recrea un falso folclorismo español para inmediatamente destruirlo. Una pareja metida en una gresca terminal como gran metáfora para poner en solfa la sociedad española. Un matrimonio veterano que se echa en cara todos los resentimientos de largos años de fingimientos y de guardar las formas. Un marido tecnócrata casado por los cuartos con una señorita rica, de buena familia, con fincas, criados y todo lo demás. Una pareja que lo discute todo, lo sexual, lo individual, lo social, en una violenta metáfora en la que hace del pasodoble el odioso símbolo de una sociedad odiosa, la franquista. Es la obra más breve en título y duración dentro de su producción. Con muy pocos personajes para que según el autor: “*Con ese ahorro he intentado hacer una cosa muy teatral*” (García Pintado, 1973: 7). La obra se repone por el CAT en 1994 y llega a Madrid invitada por el CNNTE.

PASODOBLE. AUTOR: Miguel Romero Esteo. INTÉRPRETES: Rosario Lara, Roberto Quintana. ESCENOGRAFÍA: Javier García. ILUMINACIÓN: José Manuel Brenes. DIRECCIÓN: Alfonso Zurro. Producción del CAT. Teatro Sala Olimpia del 11 al 20 de febrero de 1994.

De esta reposición recogemos la crítica de Centeno que dijo que

[...] en el plano formal la obra consiste en que texto y acción se muevan en códigos distintos, que incluso se enfrenten en una extraña distorsión que pasa de lo grotesco a lo dramático permitiendo los dos puntos de vista al espectador. Bajo este juego de "descodificación" se ofrece el testimonio de una sociedad -la andaluza, sobre todo- y de unas instituciones como el matrimonio, la Iglesia o el poder, a las que aplica una cruda crítica obscenamente valiente. Pasodoble es una

²⁶¹ Introducción del autor: “Introducción al currículum vitae y al agua de rosas”, en ROMERO ESTEO, 1984.

²⁶² La obra que tomamos como referencia textual para nuestro estudio es: ROMERO ESTEO, 2008a.

*ceremonia antropofágica entre un hombre y una mujer y también un experimento sobre la inutilidad del lenguaje. Un lenguaje mostrado con locuacidad barroca que hace al autor perder la medida, recrearse a veces de modo insoportable en su ceremonia. Esto permite que la formidable tragedia se disipe, se detenga y pierda tensión (Diario 16, 14-02-1994).*²⁶³

Para Haro Tecglen es obra de un autor de ruptura excepcional, que sufre la imposibilidad del escenario cuando la sociedad no quería claves sino lenguaje directo. *Pasodoble*, veinte años después, tiene un afortunado regreso al puritanismo. La palabra en Esteo aparece insólita y forzada por un ripio que no tiene relación aparente con lo que se dice o sucede. Este balbuceo del lenguaje era hace veinte años el discurso que no podía expresarse, la incoherencia del oprimido psiquiatrizado por la fuerza del régimen y que tenía su sentido propio. El título, la estampa, la música del pasodoble es una relación con la España y la historia aparece como pleito conyugal que detecta formas de vida impuestas. El doble asesinato de un santo obispo –con navaja y horca– y los intentos sadomasoquistas de los dos personajes unidos a la fuerza hubieran tenido entonces todo su sentido. Por eso no fue representada. Hoy tiene resonancias de lo que el pasado nos ha legado y de lo que puede revivir en cuanto al puritanismo y conservadurismo. Finalmente tiene un interés literario, casi técnico para este lenguaje, aunque llegue a ser dolorosa su prolongación durante casi dos horas. Del montaje dirá que resuelve la dificultad de memorizar el texto, darle sentido, humanizarlo, teñirlo con el humor necesario, graduar la acción desde el lento protocolo de relaciones del principio hasta la casi la masacre final. Todo bien relacionado y un movimiento que no cesa creando los recursos teatrales para resaltar lo literario. Romeo Esteo es tratado como se debía con una calidad teatral. Y termina con una reflexión sobre este tipo de obras. De ellas dice que no son ya un fin sino que debían haber sido un medio, un camino de evolución y haber sido abandonadas a tiempo. Un valioso eslabón perdido de la historia del teatro que, cree el crítico, no será inicio de ningún nuevo despertar.²⁶⁴

Para López Sancho la escena de pareja violenta, enfrentada, no resulta novedosa. Si lo es el lenguaje, su escritura automática, que consigue el autor recurriendo a rimas ripiosas que pretenden brotar mecánicamente y suenan a recurso de teatro cómico de antes, cual humorista de principios de siglo. Como el autor es culto y con talento, de vez en cuando

²⁶³ Crítica de CENTENO, E., “Esperpento andaluz”, *Diario 16*, Madrid, 14 de febrero de 1994.

²⁶⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Un eslabón perdido”, *El País*, Madrid, 15 de febrero de 1994.

brota un acierto en la pesada pelotera de los dos tarados esposos, pero todo suena a viejo, a imitativo, a inferior. Es un largo, interminable, desordenado y pesadísimo “Pasodoble” y no hay manera de bailarlo. “*Lo que pasa con las nuevas tendencias es que son geniales o se pudren enseguida como el pescado*”.²⁶⁵

Su siguiente obra, *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (1972), es un enredado y complejo ritual lleno de absurdos y actitudes esquizofrénicas en que unos psicópatas viven entre utensilios de cocina. Según el autor “son unos locos cocineros haciendo una loca ceremonia” (García Pintado, 1973: 7). Fue estrenada en Festival de Teatro de Sitges por el grupo Ditirambo que también monta *Fiestas gordas del vino y del tocino* (1973). En esta última mezcla adrede personajes de muy diversa génesis literaria en un marco escénico homogéneo. En 1975 escribe la obra infantil *El barco de papel*.

EL VODEVIL DE LA PÁLIDA, PÁLIDA, PÁLIDA, PÁLIDA ROSA. AUTOR: Miguel Romero Esteo. DIRECCIÓN: José Díez. INTÉRPRETES: Carmen de la Maza, Manuel de Blas, Mayrata O'Wisiedo, Ángel Rodríguez, Juan Carlos Sánchez, José Albert, Fernando Hernández, Teófilo Calle, Nuria Soler y Teresa del Río. DECORADO: José Luis de Dios. VESTUARIO: Francisco Díez-Bambalina. MÚSICA: Ángel Botia. Teatro Benavente del 5 de marzo al 5 de abril de 1981.

*El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa*²⁶⁶ (1975) fue estrenada por el grupo Retablo y pasa al teatro comercial en 1981. Teatro anti-convencional, obra sin anécdota cuya destrucción del lenguaje conlleva destruir muchas cosas más que se intuyen en el texto. Teatro de diversión y crítico a la vez. Compuesta de dos partes subdivididas en veintiuna secuencias y precedidas de un epígrafe. Parodia un género considerado menor, el vodevil y contiene todos los tópicos del género (equívocos, situaciones de enredo, etc.) desde una perspectiva grotesca y con caracteres de farsa. Estamos ante una sátira humorística²⁶⁷ en la que los personajes aparecen caricaturizados, el espacio y el tiempo enrevesados y con el lenguaje como protagonista. El espacio lo ocupa un aristocrático dormitorio con muebles de estilo rococó, sillones tapizados en seda, cama cubierta de cortinajes y piano incluido. En definitiva un ambiente refinado pródigo en los más

²⁶⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Pasodoble*, demasiado bailado”, *ABC*, Madrid, 16 de febrero de 1994, pg. 91.

²⁶⁶ El referente para el estudio del texto así como las réplicas que aparecen del mismo pertenecen a la edición de ROMERO ESTEO, 1979.

²⁶⁷ César Oliva, en una elogiosa descripción, lo llama “disparatado drama pasional” (Oliva, 1989: 394).

diversos elementos y en el que predomina el azul pálido considerado símbolo de la elegancia. No faltan diversas puertas por las que entran y salen continuamente los personajes, ni los falsos cuadros y espejos que se distribuyen por la estancia prestándose al juego escénico del espionaje. Una obra enrevesada. Su retorcimiento ya se muestra desde un principio cuando propone el espacio-tiempo de la acción. Lugar de la acción: *En mitad de Madrid hay un palacete,/ en mitad del palacete hay un dormitorio,/ en mitad del dormitorio hay un retrete,/ en mitad del retrete hay un oratorio.* Tiempo de la inacción: *Pues el tiempo actual,/ y es el tiempo del borrego pascual,/ y en mitad del tiempo hay un ascua,/ y en mitad del ascua hay un borrego,/ y en mitad del borrego hay una pascua,/ y en mitad de la pascua hay dos frailes /y un hermano lego.* Por supuesto la gracia o la burla es lingüística ya que a lo largo de la obra no aparecerá ni pascua, ni ascua, ni borrego, ni fraile, ni hermano lego.

La tónica es rizar un rizo ya previamente rizado. Esto provoca la saturación en el lector-espectador. Para ello utiliza la fórmula del ripio que, con carácter popular, satiriza el tema del vodevil, el amor. Amor ideal, platónico y, sobre todo, falso, pues donde se dice amor habría que hablar de sexo, de coqueteo o de juegos iniciáticos al sexo. Estos no se materializan pero dan pie a equívocos: *AMALIA.- Tócame ya el piano, por favor. Tócamelo con tus manos de amor, tócamelo con tus manos peludas. [...] EMILIO.- Yo con tu marido no quiero ser cruel. Ya lo sabes, él es mi mejor amigo, y yo soy su amigo más fiel.* No existe línea argumental. Hay una crítica a la sociedad occidental que, aunque enturbiado por la reiteración, resulta un acierto. Otro acierto es la construcción de la sátira a través de los personajes y de las acotaciones en las que no falta el comentario puntilloso, a veces absurdo y en ocasiones vulgar y soez: *[El Conde] viene de la martingala del Club Hípico, y es que ama piadosamente a los caballos porque sufre piadosamente de un complejo edípico. [...] Y Amalia le alarga la mano. Igual que un lord inglés que no se tira pedos, El Conde va y se la coge delicadamente. Y le besa la punta de los dedos. Y sin más ilusiones, mutis de la chola de FEDERICO por mitad de las cortinas, llevándose de paso los cojones.* Esta estrategia provoca impacto y populismo. Lo popular estará presente en todo momento desde la misma presentación del *dramatis personae* que el autor denomina *los personajes del escoño*, con manifiesto deseo de romper con las normas. No obstante la insistencia rompe la sorpresa y se convierte en un esperado exabrupto o en otro disparate. Asimismo, Romero Esteo se entromete en la acción al igual que un narrador y ofrece su conocimiento sobre aquello que acontece: *EL AFINADOR DE PIANOS.- Los zapatos y los calcetines, se los quité yo [se refiere al Arzobispo] porque*

apestaban de ruines, jedían suave... (La pura verdad, se los quitó cuando anduvo escondido con el difunto en mitad de la calamidad, y se los quitó apasionadamente porque jedían a rata, y por eso luego por bajo de la cortina del lecho le asomaba con pelos al difunto la pata).

Once personajes transitan la escena. Su configuración resulta familiar al público aunque se trate de personajes esquemáticos desprovistos de psicología. Amalia, centro de la disparatada trama, de unos 40 años, está casada con Teodoro, un industrial del cacao. La protagonista es un ejemplo de represión sexual atrapada en su posición social. Ansía vestirse de rosa, símbolo de las prostitutas y opuesto al azul que representa la elegancia de una determinada clase social. Para la protagonista vestirse de rosa es un acto de liberación. Amalia tiene muchos pretendientes cuyo objetivo es asociarse con Teodoro en los negocios del cacao. Los otros personajes son Emilio que representa la hipocresía y la traición. Está casado con Amelia, una mujer de exuberantes atributos, abandonada por su marido y la mejor amiga de Amalia. Tienen una hija, Emilia, que es sonámbula. Otros aduladores de Amalia son Federico, Don Manuel, El Conde, El Afinador de Pianos y El Arzobispo de Marblerroughs que accidentalmente muere envenenado al beber agua de rosas. Este difunto se presta a un cómico juego de idas y venidas porque a su cadáver lo irán cambiando de sitio para ocultarlo a los ojos de Teodoro. Y Tía Lola, beata anciana de la más pura raigambre ibérica, personaje irrisorio y protagonista de momentos divertidos incluso antes de aparecer en escena con trompetilla en mano: *AMALIA.- ¿Oyes al ruiseñor cómo suspira delicadamente de amor al claro de luna en el jardín? TIA LOLA (clamorea por mitad del embudo).- ¡Amaliaaaa ! Soy tía Lola, vengo del Jesús de Medinaceli, de hacer cola para ganar las indulgencias...*

Predominan las escenas de dos personajes cambiando cada poco tiempo. La acción se hace ágil con los continuos mutis y entradas de personajes. Estos a veces se dejan medio ver, ocultos tras un cuadro, un espejo o una cortina y provocarán con su gesto la risa inmediata. También escenas de enredo donde los personajes se agolpan. El texto integra canciones y referentes literarios en el discurso de los personajes, que van desde un poema de *Nuevas canciones* (1917- 1930) de Antonio Machado hasta el bolero *Bésame mucho*, pero en ellos que se aprecian ligeras variaciones: *DON MANUEL.- Bésame con el beso de tu boca, bésame. Bésame, bésame mucho como si fuera esta noche la última vez. Bésame mucho, mi vida, que tengo miedo de otra vez volverte a perder. Mutis de El Conde, y no sabemos dónde se irá, dónde. De paso el vals ya se ha ido, nadie sabe cómo ha sido.* La música tiene una especial importancia, no solo por las referencias

mencionadas, sino porque en ocasiones da entrada a las secuencias y en las acotaciones se emplean términos musicales. Asimismo la oración aspira a ser el equivalente de la frase musical. En *El vodevil...* aparecen todos los elementos propios del género vodevil, de manera que el personaje de Amalia es soñador, piensa en lujos, idílicos romances, viajes a París y a Londres o se siente necesitada de música, especialmente del vals. Pero el autor establece rápidamente el contraste entre el rosa y el gris, para lo cual recurre a la expresión: *AMALIA.- ¡Oh conde!, tú enamoras del amor igual que un pálido corazón en flor, tú enamoras una burrada*. Lo mismo sucede con las escenas de celos y los apartes: *EMILIO (torvo el chorro).- Oye, Amalia, eso de que tu padre... ¿No será el truco del almendruco...? AMALIA (mimosa).- Ya estás de celos, ya estás de recelos. Ah, celoso, celoso. EMILIO (aparte).- Y vaya suerte gorda y vaya papela, pues Amalia se me va con la dalia, y va y me deja con la sorda, y la sorda es por lo visto su abuela*. En algunos momentos de la segunda parte los personajes hacen aparecer objetos de un modo inesperado: *[Tía Lola] De un bolsillo de su traje negro de dama va y se saca un par de pinzas de madera (...)* *[Amalia] De por debajo de la almohada va y sonsaca una guía de ferrocarriles, y la ojea pálida*. Por último, anotaremos la profusión de incorrecciones gramaticales tomadas del español hablado, como el inadecuado empleo de preposiciones: *de por debajo*, u otras como el erróneo empleo del posesivo: *detrás suyo*.

Los comentarios críticos sobre la obra son muy dispares. López Sancho señala la ingeniosidad del autor en algunos momentos, así como el cansancio que produce el abuso del ripio y de viejas técnicas -entendidas como nuevas-, que dejan bastante en entredicho su carácter antiburgués:

Hay que decir en honor a Romero Esteo que practica con inspiración el sistema de la escritura automática, tan fomentado y cultivado desde el dadaísmo y el surrealismo, como búsqueda de la expresión de un segundo plano de la conciencia. La escritura automática proporciona al texto de este vodevil, que se quiere inconformista y se queda en caricaturesco, graciosos chisporroteos verbales pero no constituye un nuevo conjunto significativo, una lengua renovada, sino una técnica (ABC, 8-03-1981).²⁶⁸

²⁶⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "El vodevil de la pálida, etc., etc., de Romero Esteo, en el Benavente, ABC, Madrid, 8 de marzo de 1981, pg.55.

Haro Tecglen coincide con López Sancho en sus apreciaciones y añade en oposición al comentario anterior: “El intento de superrealismo se queda en el género que se llamó *disparate cómico*. Si hay algo más, no traspasa el telón. La mera teoría, la supuesta investigación lingüística, el antiteatro, quedan al otro lado del telón y no llegan nunca al público”.²⁶⁹

Para Susana Marti Campos la intención de Miguel Romero no solo en esta obra, sino en toda su producción y es la de “ plasmar en sus obras una crítica y un rechazo del teatro establecido, pero lo que con mayor afán persigue es que el público sin instrucción universitaria, el trabajador, las clases más populares, disfruten con el espectáculo teatral” (Martí Campos, 1996: 72). Después de este estreno pocos estrenos tendrá ya en la cartelera madrileña, ninguno más en los ochenta y lo poco de los noventa vendrá de fuera. No obstante su producción continua brindándonos títulos como *La oropéndola* (1980) y *Horror vacui* (1983).

HORROR VACUI. AUTOR: Romero Esteo. DIRECCIÓN: Luis Vera. INTÉRPRETES: Matilde Flores, Ángel Gallardo, Carlos Moreno, Manuel Muñoz, Reyes Ruiz, julio Salas, José Manuel Sera. ESCENOGRAFÍA: Carlos Abad. Teatro Albéniz del 17 al 19 de octubre de 1996.

Romero Esteo declara con motivo del estreno de *Horror vacui*²⁷⁰ en 1996:

*En 1975 vi la civilización europea muy degradada y retraté la falta de solidaridad, de la sociedad, de la religión, de la figura del padre... La obra tiene una cierta maldad muy dentro, ya que habla de actores en paro que están muy envenenados. Es válida por la coña marinera que tiene, una obra límite para estrellarse, un delirio con muy mala leche de fondo. Cinco disparatadas y divertidas comedias de ambientes y personajes dispares: corte archiducal, granja avícola, claustro monacal, teatrillo de títeres, cada una con su estilo interpretativo distinto comedia galante, comedia grotesca, vodevil, expresionismo, gran guiñol shakesperiano y tragicomedia del absurdo (Romero Esteo, ABC, 16-10-1996).*²⁷¹

²⁶⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Una parodia”, *El País*, Madrid, 7 de marzo de 1981, pg. 22

²⁷⁰ Usamos como referente para nuestro estudio del texto: ROMERO ESTEO, 2008b.

²⁷¹ Antecrítica, GALINDO, C., “Romero Esteo: *Horror vacui* es una obra límite para estrellarse”, *ABC*, Madrid, 16 de octubre de 1996, pg. 91.

Haro Tecglen comenta que Esteo pone a trabajar su consciente y su inconsciente y escribe sacando jugo a la rima. Muchas rimas sin estrenos. Su horror vacui a la cuartilla vacía la llena de teatro contra el uso, de teatro de vanguardias aunque estén envejecidas y contra la sociedad. Una sociedad que deja morir el teatro por no querer tropezarse con las rebeldías. Se revela una situación personal de aquel a quien nadie se esfuerza en descubrir por más manotazos literarios que dé. El crítico no encuentra en su lenguaje automático la belleza que encontró en otros, cuando era tiempo de ello. Si reconoce el mérito del autor, bien dirigido e interpretado en este caso.²⁷² Para López Sancho el horror al vacío lo remedia Esteo metiendo en una misma representación no una sino cinco obras. Los personajes no viven, largan, hablan infatigablemente en una sucesión de discursos cuyo barroquismo se exagera y acaba con todo. El autor se complace en el ripio burlesco. La rima facilona sustituye la acción, la motivación es desplazada por la rima y las cosas no ocurren, se dicen. Personajes con horror al silencio discursen buscando frases resonantes con una voluntad de vanguardismo de años lejanos. Un montaje cuidado de dirección e interpretación al servicio del complicado juego literario de un escritor que se complace en su talento. El resultado es un hermoso horror.²⁷³

Una segunda etapa del autor se caracteriza por un aminoramiento de los excesos grotescos del primer ciclo y la decantación por la historia occidental como medio de reflexionar en torno al origen del hombre y del mundo. Se inicia con *Tartessos* (1983), ambiciosa propuesta integrada por ochenta y cuatro cuadros, que deben ser salmodiados pues se trata de letanías, coros y recitados. El espectador es situado ante uno de los momentos fundacionales de la civilización europea. A ella se unen *Antigua y noble historia de Prometeo el héroe con Pandora la pálida* (1985), *Liturgia de Gárgoris, rey de reyes* (1986) y *Liturgia de Gerión, rey de reyes*. En estas el aficionado a su teatro echa en falta el poder de subversión que había caracterizado su primera y más brillante etapa.

Gran parte de sus obras poseen una argumentación más o menos reconocible, con procesos cíclicos continuos, insistentes y reiterativos y con pequeños grupos de acción irregularmente relacionados entre sí. Son lúcidas obsesiones donde la acción nunca avanza o retrocede: simplemente está. Es un tipo de escritura más propia para leer, como es habitual en la vanguardia más pura, porque resulta difícil traducir todo ese potencial expresivo a la escena. La producción de Miguel Romero responde a la de un teatro

²⁷² Crítica de HARO TECGLEN, E., "El automático", *El País*, Madrid, 22 de octubre de 1996.

²⁷³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Romero Esteo y su horror al vacío", *ABC*, Madrid, 19 de octubre de 1996, pg. 83.

rupturista, que sufre la inclemencia de la censura. Es alabado por prestigiosos teóricos de la literatura dramática, como Ruiz Ramón, quien ve en ella el ejemplo de un teatro-fiesta, un teatro popular, que debe ser entendido como un fenómeno histórico más que estético, y que rompe con la "cultura oficial". Asimismo, lo tilda de *realismo grotesco*, destacando muy especialmente su *lenguaje en libertad* (Ruiz Ramón, 1986: 565-566). Según Conde Guerri la obra de Romero Esteo se considera como “una ceremonia escénica en la que restalla una riqueza lingüística abierta a los niveles de la farsa y lo popular” (Conde Guerri, 1994: 36). Óscar Cornago apunta que su complejo proyecto estético y su originalidad es producto de la coherencia y sistematicidad y que “mantiene una actitud distanciada y siempre alerta contra poses artísticas que bajo la etiqueta de “vanguardista” esconden reproducciones fáciles de modelos previos, carentes de ese componente de riesgo y frescura que debería tener el arte” (Cornago Bernal, 2003: 48). Cada una de sus obras constituye un viaje sin vuelta, un avance hacia lo desconocido, un juego de transgresiones de los límites de los propios códigos...

Este es el objeto de la teatralidad, hacer visibles las fronteras transgrediendo los límites del lenguaje, del sentido y la lógica, los umbrales de las formas y lo inteligible de la ley de la escena, convertida en metáfora de la realidad [...] Romero Esteo explica el funcionamiento de la teatralidad como un juego de perversiones, de dinamitación del lenguaje y desestructuración de sistemas, un mecanismo de rupturas con efecto liberador (Cornago Bernal, 2003: 69-70).

El propio Romero Esteo admite que cuanto escribe no se ajusta al concepto tradicional del teatro:

Yo tampoco estoy muy seguro de que lo que yo escribo sea teatro. Mira que si yo ando colocándolo de teatro y arte, y yo tan pancho, y luego va y resulta que teatro no es [...] Porque lo que yo escribo me parece a mí que no es más que una especie de teatroide como cloaca terminal y bienaventuranza de todos los santos. La bienaventuranza de la panza, y la garbanza y los santos en mitad de la gloria celestial, y ahí queda eso. Y ahí queda el asunto (Romero Esteo, 1978b: 14-15).

Romero Esteo representa el máximo exponente de un teatro más que simbolista, vanguardista en estado puro, pues cuestiona la propia esencia del género. De ahí que

confesara que “todavía no acabo de asumirme ni como autor dramático ni como dramaturgo” (Pörtl, 1986: 12).

Antonio Martínez Ballesteros²⁷⁴ (Toledo, 1929).

Tiene una extensa producción teatral, de carácter crítico, adscrita al *Nuevo Teatro*. Se suelen establecer tres etapas en su teatro: una netamente realista, otra en la que el realismo tiende a la alegoría y una tercera en la que la fábula se esquematiza y se refuerza la carga crítica.

En 1966 crea el grupo Pigmalión con el que representa algunas de sus obras. Entre su primer teatro destaca *Orestíada* 39 (1960). En ella acomoda la tragedia de Esquilo a la realidad sangrante de la Guerra Civil y sus consecuencias para propugnar el deseo de reconciliación. Siguen a esta *Los mendigos* (1961) y *El pensamiento circular* (1963). En esta última desarrolla uno de sus temas constantes: el poder burocrático del Estado y su aplastamiento de la personalidad individual. *La plazuela* (1962) y *Un incidente sin importancia* (1963) son obras de crítica social para las que se necesita la alegoría como camuflaje. La técnica realista es abandonada en favor de la alegorización, que se intensifica, y así surge la trilogía contra la opresión, que incluye: *En el país de Jauja* (1961), donde el héroe, un Juan Pobre, arquetipo del hombre honesto se enfrenta al aparato dictatorial del estado y cuya integridad contrasta con la figura del Revolucionario que termina acomodando su rebeldía a cambio de su satisfacción material. La trilogía se cierra con *El héroe* (1965) y *El juego de la medalla* (1976).

En parecidos asuntos indaga en *Las gafas negras del señor Blanco* (1966) y en *El camaleón* (1967), protagonizada por otro Juan, Juan Lanas, condenado a muerte por matar al amante de su mujer y que huye de la prisión al extranjero. Allí se transforma en John Lane, una suerte de *tropa* sin escrúpulos que va encontrando el éxito social. El dramatismo de carácter expresionista de estas obras va dando paso a un humorismo ácido que se traduce en su serie farsesca. Esta está constituida por *Farsa de marionetas* (1964) y *Farsas contemporáneas* (1969). La primera aborda la hipocresía sexual y la segunda se forma con cinco obritas (*La opinión*, *Los esclavos*, *Los opositores*, *El hombre-vegetal* y *Los peleles*) en las que se satirizan modos y maneras de la sociedad capitalista. Farsas son también *La colocación*, *La distancia*, *El silencio* y *El soplo*, estas cuatro piezas se

²⁷⁴ Sobre Martínez Ballesteros hemos manejado la siguiente bibliografía: WELLWARTH, 1978; PORTL, 1998 y OLIVA, 2002.

incluyen en su obra *Retablo en tiempo presente* (1970) y también se compone de farsas su siguiente escrito, *Las estampas* (1971). En todas estas obras se perciben las dos características de su teatro: la crítica socio-política y una acentuada tendencia a la alegoría. Obras siempre marcadas por un humor ácido y hasta sardónico. De esta misma época son *La improvisación* (1970), *Los secuestrados* (1971), *El tranquilizante* (1972) y *Romancero secreto de un casto varón* (1972) con claro referente astracanesco.

Martínez Ballesteros terminó de escribir *Fábulas zoológicas* ("Cómico" del mundo "animal" en dos partes) en el verano de 1974. En él utiliza el tópico del animal humanizado propio de los simbolistas. La primera de las piezas *Fábula de los primates* data de 1971 y la segunda de 1974. Ya en plena Transición, Martínez Ballesteros se decantó por el teatro histórico-político en *Sultanísimo por la gracia de Alá* (1976), una de sus obras más consideradas, que evoca en tono de burla la acuñada frase del Generalísimo: "*Caudillo por la gracia de Dios*" y en la que insiste en el carácter grotesco y satírico; y *Volverán banderas victoriosas* (1977), pieza que plantea la colisión ideológica y vivencial entre aquellos que vivieron la Guerra Civil y los jóvenes que experimentan la libertad democrática.

LOS COMEDIANTES. AUTOR: Antonio Martínez Ballesteros. DIRECCIÓN: Antonio Martínez Ballesteros. INTÉRPRETES: Carlos Martínez Gil, julio G. del Río, Ana María Martínez, Fernando Botica y Margarita Herrera. Teatro Lavapiés del 16 al 25 de abril de 1982.

De los ochenta son *Los comediantes*²⁷⁵ (1982), farsa arrevistada, que critica la sociedad de los años sesenta, con finalidad didáctica y moral. Esta es una característica que se desliza en el resto de su producción como señala Juan Ignacio Ferreras: "Quizá lo que defina el teatro de Martínez Ballesteros sea un afán didáctico, casi moralista; para ello, se sirve de todos los elementos de vanguardia, incluso introduce animales como personajes en sus obras" (Ferreras, 1988: 85). El autor para configurar *Los comediantes* toma una serie de noticias aparecidas en los principales periódicos de la época: *ABC*, *Pueblo*, *Ya* y *Alcázar*. En tono de humor repasa una generación cuyas actitudes pone en el punto de mira. Pasados los años a Martínez Ballesteros le produce una sonrisa la lectura de acontecimientos pretéritos. El distanciamiento temporal le permite un juicio diferente al vivido en la época anterior, moviéndose entre ironía y nostalgia y eligiendo la farsa como vehículo (Martínez Ballesteros, 1986a: 35).

²⁷⁵ La edición que tomamos para el estudio de la obra es MARTINEZ BALLESTEROS, 1986a.

La obra en dos partes, subdivididos en múltiples sketch, tiene cinco personajes: el Narrador, hilo conductor de la historia que presenta los sketches y realiza otros personajes; el Actor y la Actriz que se desdoblán actuando como conciencia de los protagonistas Serafina y Rodolfito. Estos son una pareja que consigue prosperar social y económicamente y su actitud ante la vida es fingir lo que no son, de ahí el título de la obra. Serafina tiene cuarenta años y está soltera. Su padre fue un abogado fallecido hace años. Vive de un prestigio y posición social fingidos. Trabaja en una oficina y tiene aspiraciones de soñadora incapaz de aceptar la realidad. Rodolfito, de treinta y cinco años, es vanidoso y pobre. Cansado de vivir en pensiones sueña con el matrimonio como negocio y casualmente, en el autobús urbano, conoce a Serafina y a fuerza de coincidir entablan conversación. Ambos idealizan la realidad y no asumen la verdadera personalidad del contrario de manera que el choque de caracteres será inmediato. Ambos prefieren seguir engañándose y se casan por conveniencia. Los primeros años son difíciles, especialmente para Rodolfito, cuyo pluriempleo es insuficiente para pagar los caprichos de Serafina. Las cosas cambiarán porque Rodolfito, "el Trepá", sabe aprovecharse de las situaciones. Las ambiciones de Rodolfito y Serafina no tienen límites. Emprenden un viaje para recomendarse a sí mismos como director de la empresa pero tienen un accidente que casi les cuesta la vida y vuelven a oír sus dormidas conciencias haciendo acto de arrepentimiento. Este se queda en el olvido, una vez recuperados y deciden continuar con su próspera vida social.

El personaje del Narrador nos descubre un juego metateatral subrayado por sus movimientos al dirigirse y desplazarse hacia el público. También reconduce la acción cuando los protagonistas se desvían hacia senderos hartos transitados. Hay escenas paralelas y escenas cómicas con segunda intención. También existe un lugar para la frase hecha y el refrán. La obra, llena de constantes críticas hacia las apariencias, se convierte en una crítica a la hipocresía y a la vanidad de quienes han prosperado sin conciencia. Gentes vacías, que partiendo de la nada, no llegan a ninguna parte sino es al fomento de la envidia y la presunción.

En *Los comediantes*, a través de los datos que aporta continuamente el texto, descubrimos una crónica social de la década de los sesenta. Los datos surgen a través de los medios de comunicación, prensa y sobre todo radio, y a pesar de que los protagonistas se compran un televisor continúan sentándose alrededor de la misma. Son infinitas las referencias a la época en todos los campos: cultural, político, deportivo. Bahamontes, ganador de la vuelta ciclista a Francia, folclóricas como Lola Flores, el grupo de rock

británico "The Beatles". En el apartado político destaca la habitual noticia de la inauguración de nuevos pantanos. En ocasiones, los personajes contextualizan la acción con sus intervenciones o la música. Canciones como la del Cola-Cao crean un marco espacio-temporal muy marcado. El resto de canciones amenizan la acción y son conocidas melodías cinematográficas con letras escritas por el autor. Este se sirve de melodías como: *Llévame a tiempo a la iglesia* de la película *My fair lady*, para el final del primer acto; "Tittiana" de *Tiempos modernos*, para la canción de "El Tropa"; la marcha de la película *Yanqui Doodle Dandy*, para la marcha del Referéndum; y "*That's entertainment*" de *Melodías de Broadway* para cerrar la obra. Son momentos de homenaje al cine. Lo mismo sucede en escenas como la de Rodolfito cuando piensa en estrangular y apuñalar a su esposa porque no la soporta ni un segundo más. El hombre, aunque en realidad es incapaz de cometer un asesinato, no deja de pensar en ello, de manera que la pantomima adquiere la forma de las imágenes del cine mudo.

La crítica destaca el esfuerzo de un grupo de teatro aficionado, como es "Pigmalión", al poner en escena esta obra, que no es la más destacada de la amplia producción del autor. Una obra reconocida en Estados Unidos y prácticamente inédita en España. Escrita hace algunos años y reformada ahora para este montaje (La primera versión de *Los comediantes* es de 1968 y la segunda de 1979). El texto no puede considerarse representativo del teatro de Martínez Ballesteros aunque permanezca en el espectáculo su sentido del humor, su aleccionadora moral y su trazo de farsa. Hay un exceso de obviedad en el desdoblamiento de los personajes y sus conciencias y un esquema demasiado trivial para pretender decir cosas sensatas y enjundiosas entre chiste y chiste.²⁷⁶

Después escribe *Camila, mi amor* (1985), que no llega a estrenarse. Sus interesantes textos, vemos que no ven la escena, así que tras años de silencio toma su opción por la comedia ligera. Afirma el autor, con motivo de su siguiente estreno, *Pisito clandestino*, que se considera nuevo en el teatro profesional y que es la primera vez que estrena en una sala convencional dentro de las estructuras comerciales. Añade, en su nota al programa de mano, que su teatro de atrás era de guerrilla, "destinado a un público que ahora ya no existe", circunstancia que le obliga "a plantearse las cosas de otra forma".

²⁷⁶ Crítica firmada por un interino, "Los comediantes, de Martínez Ballesteros, crónica de los infelices sesenta", *ABC*, Madrid, 21 de abril de 1982, pg. 57.

PISITO CLANDESTINO. AUTOR: Antonio Martínez Ballesteros. DIRECCIÓN: Amadeo Sans. INTÉRPRETES: Amparo Larrañaga, Marta Fernández Muro, Alberto Delgado, Alfredo Alba y Julia Blanco. ESCENOGRAFÍA: Consuelo Cardenal. Teatro Fígaro del 14 de junio al 23 de septiembre de 1990.

Así poco a poco su teatro se dirige al vodevil y estrena *Pisito clandestino*²⁷⁷ (1990). En esta obra, una mantenida, un pequeño funcionario y otra mujer abandonada por su marido, tratan de sobrevivir en una jungla urbana no demasiado cruel.

Maite descubre que tiene algo que vender, que es así misma y lo vende con mentalidad de empleada que considera la ruptura con el amante como un simple despido laboral con derecho a indemnización. Esto es el reflejo tras apariencias frívolas de una sociedad injusta. Maite será cabecilla de una rebelión contra el estado de cosas. Elena descubrirá en el abandono del marido la nueva, temida y finalmente grata libertad. Pichichi es un débil que se humilla ante la necesidad del empleo y del hogar y Concha utiliza sus armas femeninas para luchar por el empleo y otros méritos no merecidos. Todos son personajes cercanos a la descalificación y la marginalidad. La comedia, con golpes de lenguaje afortunados, en momentos, camina ásperamente por falta de acción concreta. Redundan los diálogos en la primera parte sobre hechos ya dichos y en la segunda tres pinceladas bastan para precipitar un final liberador. Hay, como permite el género, trampas ingenuas como la latente amenaza de suicidio de la protagonista y postizos como un intento de jugar a puertas y escondites con apariciones imprevistas...

Enrique Centeno cree que el daño de los años de dictadura es irreversible y autores como Martínez Ballesteros, en su estancamiento dramático, no conocen alternativas que no sean las del integrismo comercial. Una comedia ligera de situaciones humorísticas con desenlace agrídulce. En *Pisito clandestino* se adivina la buena pluma del autor. Contiene buen humor, correcta construcción e ingeniosos diálogos. Testimonia con ligereza una situación social amarga -el paro, la insatisfacción, la desesperanza, la corrupción- y su objetivo cumplido es el de hacer pasar un rato divertido.²⁷⁸

López Sancho comenta como las obras de Ballesteros yacen en el olvido. En ellas se establece una opinión contra la violencia; los esclavos contra el consumo; los opositores contra el clasismo; el hombre vegetal contra el conformismo o la muy legal esclavitud. Todas ellas son farsas contemporáneas de allá por 1969. Cree el crítico que en esta nueva comedia, pese a todo, el autor permanece fiel a sí mismo porque bajo su brillante máscara

²⁷⁷ El referente textual para nuestro estudio de este texto es MARTINEZ BALLESTEROS, 1992.

²⁷⁸ Crítica de CENTENO, E., "Una comedia ligera y amarga", *Diario 16*, Madrid, 28 de junio de 1990.

divertida esconde elementos de su experiencia personal: consumo, clasismo, conformismo y relación violenta entre empleados y empleadores; todos temas de aquellas piececillas condensadas y amargas. Ve un texto muy elaborado que barniza de modernidad, ligereza y sonrisa para sortear el melodrama y provocar así con algo dramático la risa. Una acción viva esmaltada de sorpresas en las que las situaciones cómicas se suceden rápidamente y se descubren los personajes. El crítico termina alabando el trabajo de los actores y cree que el autor ha comprendido que la risa es un arma de combate. Considera que el montaje es un éxito aunque piensa que desgraciadamente la obra durará poco en cartel.²⁷⁹

Mauro Armiño también habla del giro del autor: “Tras casi veinte años de silencio en Madrid, Martínez Ballesteros, tan socorrido en otro tiempo como autor para grupos independientes, ha dado un giro profundo. Dos décadas después subyace muy en el fondo su sentido crítico de la realidad pero endulzado por la búsqueda de la sonrisa y el golpe de humor. Sus propuestas siguen siendo fáciles, sobre esquemas algo elementales que debe rellenar para dar el tiempo”.²⁸⁰

Eduardo Galán recuerda sus orígenes: Ballesteros, uno de los autores más célebres del simbolismo, vuelve con una comedia que une elementos del vodevil con esquemas de la comedia burguesa para hacer reír a la vez que rechaza ciertas conductas sociales. El ritmo de la función decae cuando se deja llevar por lo sentimental; sin embargo, algunas propuestas humorísticas de situación y lenguaje alcanzan un grado entre farsesco y esperpéntico que rozan el disparate cómico. Lástima que la obra atravesase algunos baches que, según el crítico, con el rodar de la función se superarán.²⁸¹

López Negrín hace un positivo retrato de la obra y considera que Ballesteros sabe su oficio de comediógrafo como denuncia y como retrato: una comedia con ribetes deliciosos, con escueto y grácil lenguaje, donde el refranero sustituye al chiste y se evidencia que la ordinariez y la sal gorda no está en esta estirpe de teatro. Considera que la levedad y soltura de la trama no significan el vacío porque sin parecerlo ahí están los problemas de ahora mismo y que afectan a la sociedad española. “Un cínico escepticismo envuelve y compone a un tiempo la pieza”.²⁸²

²⁷⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Pisito clandestino*, divertidísima sátira de Martínez Ballesteros”, *ABC*, Madrid, 17 de junio de 1990, pg. 115.

²⁸⁰ Crítica de ARMIÑO, M., “Rebajas de verano”, *El Sol*, Madrid, 16 de junio de 1990.

²⁸¹ Crítica de GALÁN, E., “Risas para el verano”, *YA*, Madrid, 18 de junio de 1990.

²⁸² Crítica de LÓPEZ NEGRÍN, F., “Una obra leve, fina y divertida”, *El Independiente*, Madrid, 19 de junio de 1990.

MATRIMONIO PARA TRES. AUTOR: Antonio Martínez Ballesteros. DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Ana María Vidal, Andrés Resino, Elvira Travesí, Pedro Civera. ESCENOGRAFÍA: Paloma Cabrero; ILUMINACIÓN: JL Rodríguez. Teatro Fígaro del 29 de mayo al 8 de septiembre de 1991.

Después estrena *Matrimonio para tres*²⁸³ (1991) con un buen arranque en el que se plantea graciosamente un asunto de sainete. Una pareja libre formada por una viudita que está liada con el amigo entrañable del marido muerto y desaparecido. Hay que añadir una suegra que “por lo criminal” emponzoña a los enamorados a quienes obsesiona con la dudosa muerte del muerto. Finalmente todo lector-espectador espera la aparición del muerto, Iván, el marido ruso muerto. Así sucede astracanándose todo.

Una especie de culebrón estructurado por la imaginativa mano del director que consigue lo más difícil, que entendamos que solo Paco es el que sueña y por tanto nadie pregunte al ruso donde ha estado metido tres años; y que la gente se ría con los dislates idiomáticos del ruso por mucho que se repitan y que en el fondo es de lo que se trata. Reflexiona Haro Tecglen sobre Martínez Ballesteros del que dice fue autor de lucha, creador de un teatro de “alegoría crítica”, escritor de denuncia, vanguardista en los sesenta cuando no se les estrenaba ni publicaban y la censura les atacaba. Cuando todo fue posible la sociedad les pedía otras cosas. Ahora el autor trata de ofrecer estas cosas y sobrevivir en el teatro. No le sale bien. En esta obra no hay residuo de crítica dura, cruda y clara. Hay un enredo social, repetición de lo ya visto: una pareja feliz se encuentra con la reaparición del marido de ella, al que se dio por muerto en un accidente de aviación. Recuerda a *Un marido de ida y vuelta* de Jardiel y *El espíritu burlón* de Noel Coward por la aparición del muerto, las situaciones de médium y acento extranjero cómico. Además de ser una conocida comedia de suegra como las de antes. No aporta nada, solo hay recursos de teatro anterior que siguen haciendo reír. Esto no deja de ser teatro de supervivencia.²⁸⁴

Afirma Martínez Ballesteros, con motivo de este estreno, que los autores españoles tienen reservado otro tipo de obras por si la Administración se decidiera a ponerlas en escena (Martínez Ballesteros, programa de mano). Pero para Enrique Centeno el autor busca ganar el público que quiere la risa y el esparcimiento sin pedir ni una dosis de otra

²⁸³ Texto referencial de nuestro estudio sobre la obra: MARTINEZ BALLESTEROS, 1993.

²⁸⁴ HARO TECGLEN, E., “Fantasmas de otros teatro”, *El País*, Madrid, 31 de mayo de 1991.

cosa. Cree que “*Matrimonio para tres* es una comedia mal escrita, pésimamente construida y que se termina apenas empieza. Todo en ella es anodino y hay que esperar interminablemente a que se produzca una pequeña nota de humor o una sorpresa que nunca llega. Impera permanentemente la vulgaridad”.²⁸⁵

López Sancho la considera una pieza de menor entidad. Astracanada que apunta eficazmente a la risa a toda costa. Teatro no antiguo, solo viejo, con desvergüenzas verbales nuevas y recursos viejísimos: fantasmas; sueños que al sustituir hechos reales rehúyen los problemas de resolver el falso suceso; todo lo explican, luego lo justifican y finalmente lo degradan. El autor renuncia a la lógica y se embarca entre carcajadas en un follón superfuneral. “No hay nada teatralmente importante, solo risa cueste lo que cueste y se consigue. Pues qué bien”.²⁸⁶

Luego escribe *Romeo y Julieta se divorcian* (1998) y *Como un sueño y cuatro mujeres* (1999) en lo que puede ser considerado la claudicación comercial de su genio creativo, si bien estos vódeviles asainetados se insertan en el realismo crítico -*Desde la cruz del norte* (1998)- o, incluso, en la sátira política -*Salir en la foto* (1994)-. “Una de mis constantes preocupaciones -ha manifestado en alguna ocasión el autor- ha sido siempre que lo expuesto en mis obras quede muy claro para el posible espectador” (Martínez Ballesteros, 1986b). Creemos, sin embargo, que este fin, en sí plausible, no lo es tanto cuando la claridad deriva hacia el esquematismo alegorizante y maniqueo; mal de muchos de los autores del llamado “Nuevo teatro español”.

A pesar de estrenos y premios muchas de sus obras (de las que estas solo representan una pequeñísima parte) permanecen inéditas y como otros autores de nuestro teatro gran parte de su producción ha sido estudiada en Estados Unidos. Otras obras suyas son: *Sancho Español* (1967), *Los placeres de la egregia dama* (1975) *La abnegada vocación del señor Pontejos* (1987) en colaboración con Martínez Gil, *Los enanos improvisan su comedia* (1990), *Relato frívolo de una mujer fría* (1993), *El despacho del señor Calleja* (1994).

²⁸⁵ Crítica de CENTENO, E., “La escena vacía”, *Diario 16*, Madrid, 1 de junio de 1991.

²⁸⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Matrimonio para tres*, o la risa iniciática, en el Fígaro”, *ABC*, Madrid, 31 de mayo de 1991, pg. 106.

ENTRE LA INDEPENDENCIA Y LA INNOVACIÓN ESCÉNICA

A los anteriores “simbolistas” se une un grupo de autores con similares rasgos estéticos pero no tan centrados en la alegoría escénica. Sus obras ofrecen tendencias e inquietudes sociales y políticas caracterizadas por su oposición al régimen, denunciando el sistema político dictatorial y la sociedad que lo sustenta. Buscan efectos escénicos y variedad estilística en su afán por renovar. Un uso del grotesco como elemento crítico, la parábola o la alegoría como forma de sortear la censura y una mejor comprensión. Son autores fuera de todo molde y situados en una constante posición de vanguardia que apenas modificaron los años (Oliva, 2002: 242). Entre ellos tenemos a Juan Antonio Castro, Jorge Díaz y Martín Elizondo. Otros autores entre la independencia y la innovación escénica son Hermógenes Sainz, Daniel Cortezón, Andrés Ruiz, José Guevara, Fernando Martín Iniesta o Fernando Macías que no llegaron a la cartelera de los años ochenta en Madrid.

Juan Antonio Castro Fernández²⁸⁷ (Talavera de la Reina, Toledo. 1927- id. 1980).

Juan Antonio Castro sintetiza la finalidad del teatro en tres palabras: *inquietar, avivar y despertar de alguna forma* (Monleón, 1971b: 27). Esto lo consigue gracias a una expresión colectiva que va más allá del encasillamiento de géneros y despojando de accesorios inútiles al hecho teatral. Castro confiaba en una mentalidad distinta a la del público tradicional y en un nuevo tipo de empresario que entendiese el teatro comercial de modo diferente al hasta entonces indiscutible. Cuando escribía estaba presente su deseo de representar, quitándole a su intención política asperezas e introduciendo aspectos comerciales que toma de diversos géneros como el sainete, el vodevil, etc. Esta postura queda clara si tenemos en cuenta la polémica que se generó en el teatro de los años sesenta en torno al discutido *posibilismo*. Juan Antonio Castro se inclina hacia la postura de Buero, que defiende hacer concesiones en su obra para que esta se represente, frente a Sastre, que adoptó una actitud de firmeza y como consecuencia le provoca un férreo silencio institucional.

Su vocación teatral fue tardía. Comenzó a plantearse la escritura teatral en los años sesenta formando parte del grupo "El Candil". Sus primeras obras, *Bodas del pan y del*

²⁸⁷ Sobre este autor y su obra hemos consultado: MADROÑAL DURÁN, 1997.

vino (Toledo, 1962) y *Ensayo Imparcial* (Talavera, 1964), fueron estrenadas por dicho grupo. Sus obras tienden al compromiso con la historia de España, En ocasiones escoge un medio más propio de comedia costumbrista: *Plaza del mercado* (1964), *Ensayo imparcial* (1964), *Diálogos docentes* (1967), *Era solo un hombre vestido de negro* (1968), la pieza de teatro infantil *El Infante Arnaldo* (1968) y *Petición y renuncia* (1969). “Su principal característica -señala Wellwarth- es una especie de moralidad moderna” (Wellwarth, 1978). Sobre todas ellas destaca *Tiempo de 98*, estrenada oficialmente en el teatro de la Comedia en Madrid (1971), que pretende la crítica de medio siglo de la historia patria. Parte de una concepción unamuniana e integradora en cuanto que atenta a las gentes comunes y sus costumbres. En palabras de Castro, “no es una lección de historia, sino una reflexión, externamente divertida en mi propósito, sobre una serie de problemas ético-sociales a través de unos aconteceres de ayer y de unas situaciones tozudamente constantes, válidas, en muchos casos, entonces y ahora” (Monleón, 1971b: 27). Desde un punto de vista estético busca la integración de diversos lenguajes teatrales -paródicos, trágicos, burlescos, sainetescos, musicales- en pro de un universo totalizador, capaz de adaptarse en las diferentes versiones que de la obra hizo su autor y a las circunstancias de cada momento y lugar en que la pieza sea montada.

Petición y Denuncia se escenifica en la Universidad de Lima en 1969. Durante los años setenta realizó un nutrido número de estrenos como: *La Visita*, estrenada en Burgos en 1970, es una pieza para café-teatro donde introduce elementos del absurdo; *Ejercicios en la noche* se estrena en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, María Guerrero (1971); *Crak* (1971); *Quijotella* (1971); *Fiebre o algo hay en mi cabeza que no está en su sitio* (1972); *Jorge Juan, el sabio español* (1973); *Aquellos viejos tiempos* (1974).

TAUROMAQUIA (*La Fiesta Nacional*). AUTOR: Juan Antonio Castro. DIRECCIÓN: Manuel Canseco. INTÉRPRETES: Maruchi Fresno, Natalia Duarte, Concha Gómez Conde, Carmen Segura, Celia Ballester, Leonar Ahn, Manuel de Blas, José Albiach, Juan Calot Paso, César Godoy, Miguel Ángel Gallardo, y otros. ESCENOGRAFÍA: Javier Artiñano. MÚSICA: Pedro Luis Domingo. Teatro Reina Victoria del 27 de mayo al 8 de junio de 1975.

*Tauromaquia*²⁸⁸ (1975) es una obra en dos partes subdivididas en doce y diez escenas, más un prólogo. Presenta el mito de Minotauro repleto de connotaciones simbólicas que

²⁸⁸ Todas las referencias y replicas textuales que aparecen en nuestro estudio de la obra están extraídas de CASTRO, 1973.

le sitúan en esta corriente. A través del mito de Teseo y el Minotauro el autor recorre las vicisitudes taurinas desde su origen hasta el siglo XX, sin dejar de lado la crítica social. Teseo, héroe que dio muerte al Minotauro de Creta y salió del Laberinto gracias al hilo de Ariadna, es el prototipo de hombre esforzado, inteligente y previsor. Su fama la adquiere en lucha constante con la vida. No renuncia a una sola ocasión de ponerse a prueba, cualquier experiencia le atrae y sin embargo jamás se encierra en su conquista. Héroe gallardo e individualista atrae a Castro que escribe un texto abierto a otras artes y géneros -música y poesía- y traslada al escenario la fiesta nacional, en una escenografía precisa, de carácter figurativo, concentrando todo en el argumento. En este argumento el toro no aparece físicamente haciendo así hincapié en el torero. Castro define *Tauromaquia* como “un texto que pretende ser abierto, comunicativo, divertido y naturalmente muy racial” (*ABC*, 27-05-1975).²⁸⁹ Abraham Madroñal cree que “es un intento de acercarse más al sentimiento de los españoles que a su historia misma, utilizando la esencia de la fiesta taurina como forma de explicar su comportamiento” (Madroñal Durán, 1997: 103). El Poeta presenta los tópicos del toreo en versos que ensalzan la fiesta nacional. La Madre, maldice al toro que acabó con su hijo. Rememora la trágica cogida. El Ciego recuerda los bienes del torero: dinero, fama y mujeres. Evoca a la mujer que el torero distinguía de las demás. Nuevamente la Madre maldice al toro, al mayoral, al presidente, al alguacil. El Poeta, con una décima, sintetiza la tauromaquia como espectáculo de vida y muerte. Se presenta el mito de Teseo enfrentado al Minotauro. Junto a Minos, Pasífae la adultera esposa y Ariadna la hija de ambos. Aparecen unos Coros que apoyan a los protagonistas y hacen un guiño cómico. Ariadna ofrece la madeja de hilo para que Teseo se adentre en el laberinto. Ahora se establece una relación entre el héroe mítico y la fiesta nacional. Se continúa con una identificación entre lidia y muerte del Minotauro. Hay una crítica al pueblo que clama por ver un espectáculo de sangre y violencia que les permita liberarse y sentirse héroes escudándose en el derecho del comercio: *TODOS.- Hemos pagado para ver sangre Hemos pagado para ver muerte. Somos el pueblo: queremos sangre. [...] Hemos pagado para sentirnos, héroes contigo sobre la arena.*

En un diálogo entre Teseo y Minos, se asentará una idea constante en la obra, la esclavitud del héroe por su propio mito: *MINOS.- Serás siempre Teseo, el matador de Minotauro. TESEO.- Seré el mito de mí mismo. CORO.- y el destino de todos los mitos*

²⁸⁹ El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “*Tauromaquia* de Juan Antonio Castro, en el Reina Victoria”, *ABC*, Madrid, 27 de mayo de 1975, pg. 51.

es el de ser utilizados. Ahora el matador del Minotauro abandona a Ariadna y esta comprende y se sacrifica. Pero el pueblo, por boca del Coro, ejerce su dominio y lo convierten en objeto de envidias. Así Pasifae, en su calidad de reina, obliga a Teseo a mantener relaciones con ella: PASIFAE.-Hombres como Teseo hay muchos. Héroe, matador del Minotauro, hay uno solo. Yo colecciono celebridades y rarezas. Se pasa así a un debate sobre la conveniencia o no de que dos personas de diferente clase social mantengan relaciones o si el sexo es un instrumento de coacción de quienes tienen mayor autoridad. Teseo llega a España y los Coreutas narran el origen de la tauromaquia en estas tierras. Cuentan al héroe que el primer rejoneador fue el Cid y que en un principio el toreo era un arte noble destinado al vértice de la pirámide social. Al mismo tiempo se desarrolla el ritual de vestir al torero. En este momento se señala cuando el pueblo abandonó las gradas para invadir el ruedo envileciendo la tauromaquia. Se habla de la fama internacional de la fiesta, se apuntan tópicos como la mujer morena de ojos negros que encandila al viril torero o las fatigas económicas que impulsan a enfrentarse al toro para salir de la miseria. Las discrepancias, entre defensores y detractores se reducen al desconocimiento de unos pocos: COREUTA B.- Eso son prejuicios sin valor, sembrados por los extranjeros decadentes. El toreo es arte, ciencia y gallardía que de todo tiene que tener para dominar y luego matar a un toro.

Ahora penetramos en los tópicos más profundos. Supersticiones y expresiones en torno al andalucismo. Aparece el Maletilla y una nostalgia envuelve a Teseo porque recuerda que un día fue como él. El Maletilla siguiendo su ejemplo aspira a tener dinero y mujeres, claves del éxito en la vida. Recuerda la cornada en el pecho pero quiere seguir toreando, esencia del toreo. Se une así sentimentalismo y necesidad de supervivencia cayendo en la contradicción. Aparece el Apoderado que dialoga con Teseo, pero este personaje no es otro que Minos quien reclama agradecimiento al torero. La obra finaliza con la corrida y el triunfo del torero. Los pasos se muestran uno a uno: la salida del toro, el tercio de varas, el quite, las banderillas, el brindis, la muleta y la entrada a matar. No faltan los insultos del público a la presidencia, ni la función de simple ornamento de las mujeres que ocupan el tendido.

La segunda parte muestra la cara más amarga. Conoceremos a Juan, torero jubilado que se suicida porque no soporta la vejez que lo aleja de sus tardes gloriosas. Se presagia la muerte en los carteles que arranca el viento. Si la valentía hace del hombre un héroe, el héroe -según el autor- se eleva a la categoría de mito cuando fallece. Por eso el final de Teseo es hallarse con la muerte aun contra su voluntad como manifiesta al sacerdote que

le da los últimos sacramentos. Concluye la obra con una invocación taurina seguida de un rito pagano y un listado de nombres de famosos toreros del pasado.

DE LA BUENA CRIANZA DEL GUSANO. AUTOR: Juan Antonio Castro. DIRECCIÓN: Francisco Heras. INTÉRPRETES: Laura Palacios, Marina Valverde, Jesús Sastre y Jesús Crecio. ESCENOGRAFÍA: Ángel L. Aragonés. Grupo El Espolón del gallo. Teatro Alfil del 19 de agosto al 28 de septiembre de 1975.

*De la buena crianza del gusano*²⁹⁰ (1974) es una comedia de Castro con la colaboración del grupo "El espolón del gallo". En clave de humor subyace, a modo de metáfora, una crítica hacia los poderes autárquicos y dictatoriales. Escrita en 1974, se estrena al año siguiente. Entonces el régimen franquista había entrado en un profundo e irreversible declive tras el asesinato del almirante Carrero Blanco en 1973. La figura del general Franco y su sistema político da muestras de un deterioro que empuja hacia soluciones contrarias al modo de producción encerrado en sí mismo.

La obra se inicia con un discurso que con grandilocuentes palabras ordena, establece pautas morales, juzga y advierte. Un modelo de oratoria que durante cuarenta años resulta familiar a todo español. Un discurso sin personaje en escena y que imaginamos con solo escuchar esa cascada de palabras. A la vez remite a una sociedad -la de aquellos días- que vive ante el temor a los fantasmas del pasado e inquieta ante el inminente fallecimiento del dictador. Este acontecimiento pone al descubierto la inquietud de los estrechamente vinculados a su política, por eso Víctor en ese discurso inicial habla de *traición*, *podredumbre* y *corruptela* y de *una herencia que hay que perpetuar*. Esta era exactamente la postura política del pensamiento extremista del régimen. Frente al monólogo de Víctor, Castro sitúa el diálogo alborotado trivial y frívolo de Agustina y Gloria. Estas, hija y esposa en segundas nupcias del protagonista, preparan la fiesta de la puesta de largo de Agustina. La alegría y confidencialidad de las mujeres se ve quebrada con la aparición de Víctor. El padre y marido protector ha decidido y ordena la cancelación de la fiesta porque le acaban de comunicar su destitución. El protagonista se niega a aceptar su situación, el nuevo signo de los tiempos y decide aislarse en el campo dedicándose a la cría del gusano. Se afana por encontrar una especie más vigorosa, más productiva. Se lleva a su esposa e hija, súbditos obedientes, sin las cuales no tendría sentido su acción. Ellas no están de acuerdo y a la mínima ocasión infringen el aislamiento

²⁹⁰ Todas las referencias y replicas textuales que aparecen en nuestro estudio de la obra están extraídas de CASTRO, 1974.

rebelándose y protestando, pero son acalladas porque están sometidas a su poder económico y a la comodidad que ello supone. Aparece el personaje Flores que representará el exterior que les invade y se ganará la confianza de Víctor y la complacencia de las mujeres. Víctor hace de su trabajo una traslación de sus deseos porque no solo quiere criar una nueva especie de gusano sino que quiere que Gloria le dé un hijo varón que asegure su descendencia. Él antes de pedirle matrimonio se aseguró que fuese fértil, pero lo que Víctor no acepta es su propia esterilidad. Agustina no es su hija y el hijo que Gloria espera es de Flores. Este se dedica unos días a Gloria y otros a Agustina. Cuando Flores se ha ganado la confianza de Víctor, este cae en la cuenta de que una unión entre su ayudante y su hija podría ser útil para asegurarle una descendencia robusta. Así se lo comunica a las mujeres que se sorprenden ante la decisión y al descubrir que han compartido al mismo hombre. Los celos las separan. Flores aporta una solución, en realidad se trata de un plan preconcebido, aislarán a Víctor en una cabina insonorizada desde donde podrá escribir el libro que tanto desea llevar a cabo y, al mismo tiempo, desde las alturas contemplará la producción de sus obreras. De este modo, aislado el represor, él ocupará su lugar.

Gloria se pregunta qué ganan ellas. La respuesta de Flores asombra al espectador por su cinismo, pues el joven emprendedor, seguro de sí mismo, responde que deben sentirse afortunadas porque *cambiarán los modos de producción*: “*FLORES.- Ya lo habéis oído. Trabajad de firme. Luego descansaréis. Luego fornicaréis conmigo. Ahora queridos colaboradores, trabajad, trabajad, trabajad*”. La obra finaliza con la aceptación de lo que las obreras consideran un mal menor, pero el público abandona el teatro con un mensaje bien claro.

La crítica destaca sus apreciaciones en torno a la dramaturgia y señala el lado cómico de situaciones tópicas. Personajes clave, situaciones típicas, ideas y palabrerías huecas ciento por ciento que dan pie para un desfile de sugerencias que comienzan por sorprender al espectador y acaban por llevarlo, a través de sendas de ironía punzante, hacia la burla y la carcajada descarada.²⁹¹ Es evidente que hay en todo el plan general del espectáculo un propósito de crítica generacional, que no hacía falta porque de la simple exposición de los hechos, de la hábil definición de los personajes que los protagonizan y del entramado

²⁹¹ Crítica de PÉREZ FERNÁNDEZ, H., “Estreno en el Alfíl: *De la buena crianza del gusano...*”, ABC, 21 de agosto de 1975, pg. 31.

inteligente del conflicto, se desprende un contexto tan hiriente y ridiculizante que la crítica brota por sí misma.²⁹²

Suyas son también: *Esta noche* (vodevil de 1976); *Olvídate de Tartufo* (1976), escrita a partir de los personajes de Moliere; *Burla de secreto amor* (1977), una obra homenaje a Torres Naharro en el 500 aniversario de su nacimiento.

NATA BATIDA. AUTOR: Juan Antonio Castro. DIRECCIÓN: El nombre del director de *Nata batida* no aparece ni en programas de mano ni se le menciona tampoco en las críticas. INTÉRPRETE: Natalia Silva. MÚSICA: Vicente Gil y Anselmo Serna. Teatro Muñoz Seca del 9 de abril al 8 de mayo de 1977.

*Nata batida*²⁹³ (1977) utiliza la fórmula del «cabaret» teatral, la mirada femenina como canal crítico hacia la sociedad contemporánea. En un espacio casi vacío se desarrolla una acción que el autor numera en dieciséis partes y que a su vez puede presentar subdivisiones. A ello se le suma una introducción que llama "cero".

La escena se convierte en espacio doméstico cuando la actriz sale y emula una situación cotidiana: la mujer que recibe una visita en su hogar. En este caso los visitantes son el público.

El primer personaje, que aparece, es una señora dedicada al hogar y da la bienvenida en un rol que recoge todos los tópicos: “... *No creí que era tan tarde... Huy, con que facha me cogen... Perdonen que todo esté manga por hombro... ¡Y yo... con esta facha! Iba a ir a la peluquería... pero... ¡hay tanto que hacer! ¿Verdad que sí, señora? Los hombres no comprenden...*” Después utiliza la música y canta sus actividades cotidianas: “*Coser, lavar, limpiar y fregar. Dar la teta al nene, mirar a la tele, y luego lavar, limpiar y fregar. [...] Oír a Escobar; de paso engordar. Ir a las rebajas, comprarse una faja, y luego lavar, [...]*” Ahora se vuelve a la prosa en forma de verso. Castro se apropia de la disposición lírica pero no de sus tropos y así reduce los versos de Shakespeare en *Hamlet* a un plano cotidiano que describen los deseos materialistas de su personaje y la rendición al conformismo:

"To be or not to be. That is the question..." ¿poner equis o dos al Barcelona? y luego el premio millonario para el lunes... Comprar, comprar, comprar [...] ¿Y si

²⁹² El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “*De la buena crianza del gusano. Una creación colectiva de El Espolón del Gallo en el Alfil*”, ABC, Madrid, 20 de agosto de 1975, pg.27.

²⁹³ Todas las referencias y replicas textuales que aparecen de la obra, en nuestro estudio, están extraídas de CASTRO, 1977.

no me tocara la quiniela... Santa Rita de Casia? ¿Y si no me tocara? Pues otra vez será. Seguiré con el piso alquilado, de renta antigua. [...] Y el tresillo fondón, desfondado y hundido. Una vez por semana al cine de mi barrio. Y de uvas a peras al teatro, a ver una revista o un rico vodevil, para que Eusebio se ponga cariñoso después, [...] (Castro, 1977).

Al autor le interesa el contenido, la exposición desenfadada de una cuestión con la que se muestra crítico: el desproporcionado deseo consumista de una sociedad que no ve más allá de un innecesario materialismo al que pretende acceder por azar.

Ahora el personaje es la *Pueblerina*, anciana, viuda y sola en un pueblo prácticamente deshabitado, la que recibe una carta de su hijo que quiere que venda la casa y se traslade a la ciudad con él y su familia. Subyace aquí una crítica al éxodo masivo del campo a la ciudad y la transacción económica que supone la familia. Lo que realmente quiere el hijo es aprovecharse de la pensión de viudedad de su madre para conseguir un modo de vida “digamos” más moderno, es decir, más ajustado a la “comodidad” urbana, que juzga como privilegio y prototipo de bienestar. Después verso libre y prosa para escenas donde la protagonista lee una carta junto a la tumba de su marido. La iluminación concentra la acción subrayando el rostro de la anciana, las manos que sostienen el papel o proyección de una cruz sobre el practicable que hace de tumba.

La tercera parte reproduce la incomunicación entre individuo y administración. Para ello la actriz encarna a una señora que desea presentar una instancia y encuentra todo tipo de problemas burocráticos optando finalmente por el silencio. A ello se suma que su condición de mujer es considerada como una limitación de su voluntad:

La que suscribe, de condición ser humano... ¿Que por supuesto? ¡Claro! de especie femenina... Mujer quiero decir... mayor de edad... bueno mayor de edad para algunas cosas... para otras no... ¿De profesión? ¿Qué pongo? ¿Sus labores? ¿Ama de casa?... ¿Sin profesión específica, dice? ¡Sin profesión específica!... Oiga, no tendrá que ver con la ley de vagabundos y maleantes... Porque yo trabajo... Ponga de profesión esposa... [...] Entonces ¿quizá madre? [...] ¡Ya, esa es la suprema dignidad de la mujer!, Sí, ya lo había oído antes. [...] Pues ponga que creo que no se respetan mis derechos... ¡De ser humano, claro! ¡Ah, que están recogidos en la Carta de Derechos Humanos! [...] Suplica a UVE E... ¿Que qué suplico?... Igualdad de derechos... ¡Ah, que los tengo...! No lo sabía. [...] Ponga usted AL

EXCELENTISIMO SEÑOR HOMBRE. Sí, sin nombres ni apellidos. Sí, solo hombre... ¿Que eso no puede ser? Entonces, mejor, muy respetuosamente, romper la instancia. Y en voz baja quejarme (Castro, 1977).

El siguiente personaje es una muchacha de clase media que va de liberal, pero sus actitudes y pensamientos están apegados a la tradición y a una educación conservadora. Luego viene la señorita Emilia, mujer madura, de trato severo, cuyo estado civil es motivo de sorna para quienes la rodean. Ella aunque ha permanecido soltera en su juventud fue una mujer enamorada. A continuación la presentación de un personaje como prototipo de grupo se rompe y presenta unos "Mosaicos" que aglutinan las ideas de lo dicho hasta el momento. Después retorna a la dinámica anterior presentando los "Alfas", que son ese tipo de ejecutivo con un alto grado de egoísmo. Esto se hace extensible a la gente enriquecida a costa de otros, a quienes nunca han respetado y a quienes imponen una moral que ni ellos mismos son capaces de llevar a cabo. La denuncia concluye a ritmo de charlestón.

Ahora viene la parte llamada "Petición y denuncia". Se trata de una denuncia de la situación irracional de la condición humana y de un ruego a los hombres que la han causado dado que son los únicos que pueden cambiarlo. Al llegar a este punto, Juan Antonio Castro aconseja un intermedio si se desea y reanuda la pieza con la descripción de una dama de la alta sociedad. Se trata de una mujer frívola, mediocre, a quien de poco le sirve introducirse en ambientes cultivados porque lo único que desea es saciar su gusto por lo soez. Tras la descripción de la "Alta Dama" se pasa a la "Oración al hombre". Una oración en la que el Padre Nuestro adquiere un matiz laico y humanizado.

La decimocuarta parte se la dedica Castro a una prostituta madura. Nos presenta el drama que supone su existencia. Resulta interesante esta segmentación en cuanto que la actriz desdobra su papel. Por un lado interpreta a la prostituta y por otro se interpreta a sí misma. La finalidad de esto es exponer el siguiente mensaje: "vivimos *en el país de la desolación*". La música será el recurso de la prostituta para "después del amor". Paralelamente se establece un símil entre el coito y la producción de una pieza teatral. Una vez expuestas una denuncia tras otra al autor le invade un cierto cansancio ocasionado por el esfuerzo. Replegándose sobre ese cansancio concluye manifestando su desolación por el lugar que le queda a la esperanza entre tanto fingir.

El crítico del diario *ABC*, LÓPEZ SANCHO, destaca la interpretación de Natalia Silva y dice que limpia de acento, pulcra de dicción, intensa de expresividad, valiente de

expresión gestual y corporal acomete una empresa que tenía dos peligros, la dificultad y la inoportunidad. La inoportunidad a la que se refiere López Sancho se debe a que anteriormente Nacha Guevara mostró un excelente dominio en este tipo de espectáculo. El crítico opina que el texto de Castro carece de la variedad y, es forzoso admitirlo, de las calidades ya sean puramente literarias, ya de protesta, de violencia crítica o de vigor descriptivo de los textos brechtianos.²⁹⁴ DÍAZ CRESPO piensa que “este personaje de mujer, que el autor ofrece dentro de una gran variedad expresiva, tiene un sentido crítico y un estudio hondamente psicológico de la mujer”. PABLO CORBALÁN cree que el «show» o la función tienen su gracia y su agudeza punzante. “Se trata de una serie de «números» en los que se manipula con la sátira, la crítica, el humor y lo grotesco”. El despliegue de este amplio haz de componentes resulta hábil y brillante. Y ENRIQUE LLOVET dice que el lucimiento de la actriz es grande. Canta, medita, recita y va del humor a la referencia dramática.²⁹⁵

Otros títulos suyos son: *El puñal y la hoguera* (Premio Palencia, 1977); *La espera* (1978), que varios estudios señalan estrenada ese año y de la que no hay ficha técnica del estreno; y *El rollo de Lavapiés* (1979), obra basada en un sainete de Juan de la Cruz, estrenada en la Corrala.

¡VIVA LA PEPA! (Cádiz, 1812). AUTOR: Juan Antonio Castro. DIRECCIÓN: Luis Balaguer. INTÉRPRETES: Antonio Agustí, Enrique Ciurana, Teresa del Olmo, Luisa Fernanda Gaona, Manuel Gómez-Álvarez, Nela Iglesias, Gerardo Menéndez, Antonio Pérez Bayod, Carmen Robles y Luis Sebastián. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Pablo Gago. MÚSICA: Rafael López Romo. GUITARRA: Carlos Domínguez. Teatro Fígaro del 16 de enero al 24 de febrero de 1980.

Su último estreno es *¡Viva la Pepa!*²⁹⁶ (1980). Declara su autor que “es la primera pieza (aunque sea la última en escribirse y estrenarse) de mi trilogía teatral *Sobre la piel del toro*. Las otras dos son *Tiempo de 98* y *Tauromaquia*” (Castro, 1985: sn).²⁹⁷ El dramaturgo aborda el teatro histórico desde una perspectiva diferente -a modo de *collage*- y se inclina hacia la comedia. En ella el humor pone de manifiesto los problemas de forma irónica. El espacio escénico rompe con el teatro a la italiana. No hay separación entre

²⁹⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Natalia Silva, en *Nata batida*”, *ABC*, Madrid, 13 de abril de 1997, pg. 66.

²⁹⁵ Las críticas de Díaz Crespo, A. Corbalán y E. Llovet están tomadas de ÁLVARO, 1978: 189-191.

²⁹⁶ Texto sobre el que trabajamos y del que extraemos las réplicas que aparecen en su estudio: CASTRO, 1985.

²⁹⁷ Juan Antonio Castro en la introducción de la obra citada (Castro, 1985), que son páginas sin numerar.

público y sala, la escena recorre todo el teatro. Tres espacios: uno en el centro y dos laterales comunicados por pasarelas y con un pasillo entre los espectadores. Un público envuelto por la escena sin decorado, dando relevancia a la interpretación, apoyándose en la iluminación y con una acción rápida que ocupa todo el espacio. El autor mezcla desde sainete a la épica pero prevalece el humor. Importancia de la música. Música popular que convierte el teatro en fiesta y crea un ambiente de jolgorio y bullicio contagioso para el espectador. El texto incluye citas de versos o escritos de autores tanto conocidos como desconocidos. Estas citas van entrecomilladas en el texto y la solución escénica que Castro propone consiste en que se oiga un gong cada vez que empiece o concluya uno de estos fragmentos. El título de la obra se debe a la Constitución que se promulga en Cádiz el 19 de marzo de 1812, día de San José y que los madrileños castizos llamarían *La Pepa*, dando lugar a la exclamación: *¡Viva la Pepa!* La exclamación aún perdura y hace alusión a una situación desenfadada en la que alguien realiza una acción sin reflexionar mucho pero con satisfacción.

Las capas inferiores, víctimas de sus verdugos, no pierden el espíritu de lucha e intentan cambiar su realidad social siendo conscientes de que el pago por defender a su patria no es otro que la miseria. Ante la precariedad las gentes humildes no entienden palabras grandilocuentes como *honor* o *patria*. Para el matrimonio de ancianos, al que el ejército le arrebató su hijo para una lucha en la que muere, poco significa el nombre de España porque el único recurso de su supervivencia, su hijo, se lo llevan a una guerra de la que se podría liberar si pudiera pagar la tasa que se le exige:

VIEJA.- Se lo llevaron. VIEJO.- Sí. VIEJA.- ¿Y pá qué? VIEJO.- Decían que lo precisaban pá defender la Patria. VIEJA.- Yeso de la patria ¿qué es? VIEJO.- No lo sé mu bien... España. VIEJA.- Yeso de España, ¿qué es? VIEJO.- Una cosa muy grande. VIEJA.- ¿Una finca? VIEJO.- Sí, eso debe ser, una finca. VIEJA.- ¿Y de quién es la finca, marío? VIEJO.- De unos pocos. VIEJA.- Entonces ¿a él se lo llevaron pá defender la finca de unos pocos? VIEJO.- Eso sería. VIEJA.- No le des más güertas a las cosas. ¡ Así debía de ser! (Castro, 1985)

La desigualdad social queda patente al comparar la resignación a la que han de postrarse estos ancianos con los beneficios obtenidos por el Visitante. Este libra a su hijo del ejército, según él, porque tiene una misión civil muy importante que cumplir con la patria. Su hijo es el típico “señorito” que ridiculiza a los demás y que se ríe de sus propias

gracias. Los diferentes personajes representan un amplio espectro social con clara división entre pobres y ricos. Los ricos querrán mantener una tradición que les ha permitido vivir con lujos. Una tradición representada por la monarquía absolutista. Estos personajes carecen de nombre propio, colectivizando la historia. Fernando VII es el único personaje individualizado. La ingenuidad y nobleza del pueblo español queda a la vista en los diálogos entre el Ciego y el Mendigo como fruto de una intención profunda del dramaturgo, que pone de relieve los cambios sociales mencionados. Cuando el Mendigo trata de convencer al otro de las mejoras si la monarquía queda abolida y se proclama la Constitución no lo consigue. Por más que el Mendigo alabe a la Constitución el Ciego sigue muy convencido de que el dinero es lo más importante para sobrevivir independientemente de la modalidad gubernamental:

MENDIGO.- En teniendo dinero ya sé que hay libertá... Pero, amos a ver... Tú suponte que me se antoja ciscarme en metá de la plaza de San Juan... o pegarle un achuchón a la hija del boticario de la cá Nueva... o llamarle "hijo gamba" al gobernador, o haserle mangas ar guindi del matute o... CIEGO.- ¡Para el carro que se te van a salir las ruedas! MENDIGO.- y si quiero viví en un palasio y tener un coche con un tonco jersanos, y gastar güenos trajes... y fumarme una tagrninilla [sic] de las de sinco ar peso... ¿pueo? CIEGO.- Coñe. Si tiés plata te pues comprar un palasio y tó eso. MENDIGO.- ¿Y si no? CIEGO.- Te joes. Pero eso no tié na que ver (Castro, 1985).

La concepción vital, llena de humor ibérico, se resuelve con agilidad en los diálogos. Ese humor popular, a veces simplón, en momentos hace cómplice al público al que con miradas se le hace tomar parte en el espectáculo. El humor también cae en juegos de palabras pueriles y tópicos como la confusión fonética de un nombre por otro. Propio del carácter español es el hecho de que no se le recuerde los infortunios en los que vive sumido pues ya tiene suficiente con soportarlos, de ahí que, en su brutalidad e ignorancia rechace las voces de los poetas e intelectuales que se lo recuerdan:

POETA.- (En voz baja, pero con énfasis.) "La madre mata a su amor y cuando calmado está grita al hijo que se va: "pues que la patria lo quiere lánzate al combate y muere, tu madre te vengará ". (Se ha ido oscureciendo la figura del

POETA.) VIEJA.- ¡Marío, Dile a ese cabrón que se calle! ¡Que se calle, por su madre, si la ha tenío alguna vez! ¡Que se calle ese cabrón, Marío! (Castro, 1985).

La Historia -escrita con mayúsculas- está presente al ser acusada de arrinconar al pueblo no teniendo en cuenta a las gentes humildes y dejándolas en el olvido, de modo que la Historia pierde su independencia y se convierte en siervo de quien la dicta. Al entrar la Historia en escena los anacronismos se suceden para reafirmar los errores de las guerras que nunca se subsanan y cuyo final mantiene al mundo dividido entre verdugos y víctimas. Los que cosecharon una fortuna obtienen todos los privilegios y a quienes lucharon por la dignidad se los lleva el olvido. La obra se cierra con una propuesta metateatral: los actores confundiendo texto con realidad dejan de interpretar sus personajes de época para protestar porque una vez más el poder cierra las puertas al teatro, a la cultura, tal y como había tenido lugar durante el reinado de Fernando VII. El público es obligado a enfrentarse a la diatriba entre realidad y ficción. Resultando la moraleja de que el arte es vida.

Las críticas recogen las palabras del autor cuyo interés reside más en la intrahistoria que en el hecho histórico en sí. Dirá: “Aunque es una obra de fondo histórico, con acopio de documentación, se refiere más a la pequeña historia de la vida y la influencia de la gran historia. Pretende ser una obra-espejo que nos está enseñando una realidad no tan alejada de la nuestra” (*El País*, 12-01-1980).²⁹⁸ En opinión de Fernández Torres la obra se convirtió en su particular canto de cisne en tanto texto desigual –“apresurado, a ratos arbitrario, en el que predomina más una concatenación de escenas que una visión de conjunto”- e igualmente irregular como propuesta escénica -presidida por las gigantescas figuras de la Iglesia, Fernando VII y Napoleón-. En este texto pretende, perpetuando esa tendencia integradora, remedar los recursos más obvios de diversos géneros teatrales más o menos en boga -melodrama, sainete, tragedia popular- para mostrarnos un singular drama histórico en el que el propósito crítico se confunde con la mera anécdota. (Fernández Torres, 1980: 22-23).

Juan Antonio Castro además escribió algunas obras en colaboración y realizó montajes de autores clásicos. Cultivó otros géneros como el cuento y la poesía. No podemos olvidar esta procedencia poética de Castro porque esa fue la causa de que sus obras dramáticas siempre estuvieran impregnadas de un cierto lirismo. Siempre sobrepasado por una

²⁹⁸ Reportaje: “Estreno de *¡Viva la Pepa!*, de Juan Antonio Castro”, *El País*, Madrid, 12 de enero de 1980, pg. 25.

intención comunicativa que a menudo declara el autor. Por último, y no menos importante, hay que señalar la técnica de *collage* que empleó en todas sus obras. Sin lugar a dudas su temprana muerte acaecida en 1980, pocos meses después del estreno de *¡Viva la Pepa!*, trunció la carrera de un dramaturgo de gran interés para la escena española.

Jorge Díaz²⁹⁹ (Argentina 1930)

Jorge Díaz es un autor cuyo sentido del humor corrosivo aplica a situaciones cotidianas. De origen chileno, durante los veinte años de permanencia entre nosotros ha ido dando para su estreno obras en las que se aprecia una clara evolución. Sus contactos con los exiliados chilenos se han hecho también patentes en sus escritos, siempre con una constante honestidad política. Español, de madre vasca y padre asturiano. Nace en Rosario y su familia se traslada pronto a Santiago de Chile. Desde 1955 trabaja en su profesión de arquitecto al tiempo que expone pintura y escribe teatro formando parte de la compañía ICTUS de la cual es cofundador. En 1965 se instala en Madrid identificándose con los problemas de los dramaturgos de su generación. Su teatro con apariencia de comedia convencional se ajusta a la estética del teatro de la crueldad y fundamentalmente trata sobre el sexo y la muerte. Representado en escenarios independientes y profesionales. En España estrena: *El cepillo de dientes* (1961), *El velero en la botella* (1962), *Réquiem para un girasol*, *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963), *La Puñeta*, *Ceremonia ortopédica*, *El locutorio*. Sus obras supusieron un fuerte contraste con la moda del realismo pese a que parte de una estilizada superación de dicha estética. En 1975 recibe el Premio Tirso de Molina por la obra *Mata a tu prójimo como a ti mismo*. Esta será estrenada en España por la Compañía Teatro del Alma en 1987.

LA EDUCASTRACIÓN DE SUPERMAN. AUTOR: Jorge Díaz. Grupo Lejanía. Teatro Lavapiés del 27 de mayo al 1 de junio de 1980.

En la década que nos ocupa estrenó *La educastración de Superman* (1979). Esta tiene una aparición breve en la cartelera y según la crítica no es una buena pieza de un autor del que se espera otra cosa. La pieza describe “como llegan a tener por loco de atar a un hombre sencillo y corriente como para acabar por convertir al mismísimo Superman, a

²⁹⁹ Sobre este autor y su obra hemos consultado la página de internet: jorge-diaz.org

fuerza de permisividad y sexo, en un hastiado impotente”. Para Antonio Valencia “la pobreza de la pieza se agrava con la floja representación de los intérpretes del Grupo Lejanía”.³⁰⁰

LIGEROS DE EQUIPAJE. AUTOR: Jorge Díaz con la colaboración de Joan Guitart. DIRECCIÓN: Domingo Lo Giudice. INTÉRPRETE: Gabriela Hernández. Sala Cadarso del 30 de enero al 24 de febrero de 1985.

*Ligeros de equipaje*³⁰¹ (1982) es un drama de exiliados en su desesperada lucha contra el “sistema” a través de distintos momentos de la vida de Mara (de niña, adolescente mujer y madre). En parte es una reflexión autobiográfica sobre la experiencia de desarraigo. Mara recuerda cómo de pequeña, ella y su familia, al final de la guerra civil dejaron Barcelona para irse a Chile. Ello dejará huellas imborrables como consecuencia de las barreras que ha de superar como exiliada y extranjera. Su vida se ligará a la farándula e irá haciéndose con un nombre. Llegará a destacar en la escena chilena consiguiendo algo parecido a un hogar. Pero en 1973, con Pinochet, la seguridad en esa tierra no lo es tanto, vuelve el miedo. Mara niega la situación y quiere pasar inadvertida: “MARA.- *Yo no he visto ningún muerto, por lo tanto, no hay muertos. A mí no me cuentes nada, es muy peligroso saber*”.

Ante un amigo que le pide un favor ella cede y como consecuencia la tenemos ahora en la sala de tortura de una comisaría de Santiago. Allí se resuelve que ha de marchar. Vuelve a España, ligera de equipaje, otra vez exiliada y con la suerte de estos nunca acogidos bien del todo y mal viviendo en tugurios de Madrid o en otros desparramados por las carreteras de España. El final de la obra a través de los arreglos históricos se hace coincidir con la noche del 23 de febrero de 1981, día del golpe de Tejero en España.

Los críticos destacan la espléndida interpretación y el sabio manejo de la palabra por parte de la actriz, capaz de mantener con muy pocos apoyos escénicos la intensidad y la tensión del drama que se quiere transmitir. También se alaba la dirección. Alfonso Morales habla del buen hacer de la actriz, Delia Vivó, que consigue que el público comparta con la protagonista sonrisas, ternura, rabia, amargura y carcajadas.³⁰² Y Lucas López dirá que es un montaje sencillo, con una guitarra, un espejo de camerino, unas

³⁰⁰ Crítica de VALENCIA, A., “*La educastración de Superman*”, Marca, Madrid, 26 de mayo de 1980.

³⁰¹ Las referencias textuales y réplicas que aparecen en nuestro estudio pertenecen a DIAZ, 1985.

³⁰² Crítica de MORALES Y MORALES, A., “Éxito de Teatrotres en *Ligeros de equipaje*, de Jorge Díaz”, Jornada, Santa Cruz de Tenerife. 22 de marzo de 1986.

sillas, una mesa y toda la responsabilidad sobre la interpretación, música y luces, que sacan adelante el texto. Considera que el autor, a fuerza de conocer los recursos de la arquitectura teatral, quizá cede por momentos a la tentación de un efectismo fácil.³⁰³ Haro Tecglen ve que este monólogo, con voces fuera de escena y algunas grabaciones, se presenta como un relato, y al mismo tiempo como una reflexión, interrumpido y reanudado. Destaca como sobre las anécdotas trasciende la condición de una humanidad asaltada, oprimida, destrozada por la violencia que brota siempre de una misma mano. El autor, dice, cuenta una de estas vidas sacudidas por la violencia y su voluntad de resistencia y aquí estaría el mensaje de la obra. La historia tiene elocuencia por sí misma y junto con la emoción de la actriz, suficiente teatralidad. La dramaturgia lleva a la actriz a cambios de ropa, de lenguaje -acentos, infantilismo, desesperación- que muestran sus diferentes facetas dramáticas o cómicas. Finaliza el crítico puntualizando que en esta época de teatro de prestigio y espectáculo esta pieza tiene una humildad que la perjudica y por ello ha tenido que suspender algunas representaciones por falta de público, al no tener dinero para publicidad ni poder para conseguir otra propaganda. *Sufre una injusticia*. Los espectadores que la ven aplauden con entusiasmo el trabajo de la actriz y la intención de la obra.³⁰⁴

Díaz luego escribe, en colaboración con Rafael Herrero *¿Estudias o trabajas?*

DICEN QUE LA DISTANCIA ES EL OLVIDO... AUTOR: Jorge Díaz. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Roberto Villanueva. INTÉRPRETES: Nacho Novo. Graciela Hernández, Liz Ureta, Francisco Olmo, Aquiles Munizaga y Carmen María Swinburn. Sala Cadarso del 19 de febrero al 16 de marzo de 1986.

La siguiente escrita y estrenada es *Dicen que la distancia es el olvido* (1986). Una obra donde refleja que para Jorge Díaz la distancia del lugar del suceso, por lejos que se vaya, no es olvido, Los fugitivos de dictaduras, los torturados, los destruidos o deformados en su personalidad no pueden olvidar. Así la protagonista del drama es una muestra de las anomalías que presenta el "síndrome de Estocolmo". Claudia fue torturada en su país, que deducimos es Argentina. Denunció a sus camaradas y tuvo una morbosa relación sexual con el torturador. Este huyó con la hija que Claudia había tenido con uno de los jefes de la resistencia. Ahora Claudia vive en Madrid casada con otro hombre, un español; pero

³⁰³ Crítica de LÓPEZ, L., "Teatrotres puso en escena la obra *Ligeros de equipaje*", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de septiembre de 1988.

³⁰⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Una injusticia", *El País*, Madrid, 4 de febrero de 1985.

vive atormentada por su pasado y traumatizada. Es una mujer masoquista, descentrada, aterrorizada, suicida. Estamos ante un carácter melodramático (*El País*, 4-03-1986).³⁰⁵ Jorge Díaz actúa según las reglas del suspense y solo permite al espectador conocer los datos poco a poco. No cuenta la historia cronológicamente, gradúa las revelaciones y prepara las sorpresas. Busca efectos y mezcla escenas sexuales fuertes con alusiones al exilio español de los sudamericanos. Una acción de interés cinematográfico. Un diálogo abrupto y lleno de expresiones soeces que en ocasiones son casi pornográficas. La obra formula una acusación contra los sucesos de algunos países sudamericanos donde torturadores adoptan niños de personas que, después de ser detenidos y torturados en atroces condiciones, desaparecen (*ABC*, 13-02-1986).³⁰⁶

Para Haro Tecglen “la narración en sí es folletinesca, lo cual no quiere decir que no sea real y verosímil [...] El tono de melodrama da teatralización y afirma la calidad literaria del autor que se nota en el diálogo y en la entereza de sus ideas” (*El País*, 4-03-1986). López Sancho hace un repaso de la interpretación y dirección del montaje. Un escenario con los elementos significativos imprescindibles que limita la obra al juego expresivo de los dos personajes femeninos. Graciela Hernández extrema el dramatismo de su fémina atormentada y algo esquizofrénica, con vigorosa expresividad y sin vacilar en los momentos más melodramáticos. Luz Ureta, actriz con positivo encanto, da vida a una Nina simpática, humana y figura de mujer marginada y muy moderna con eficacia y pleno acierto. Nacho Novo no tiene dificultad en el cliché más tópico. Olmo tiene buena presencia y flojedad de carácter. Munizaga apenas es un relleno explicativo, al igual que Carmen M. Swinburn. Tampoco la dirección de Villanueva parece haberse esforzado en exprimir sus cometidos (*ABC*, 13-02-1986).

MATILDE. AUTOR: Jorge Díaz. DIRECCIÓN: Francisco Morales. INTÉRPRETES: Gabriela Hernández, Liz Ureta, Iván San Martín. Teatro Sala San Pol del 19 al 28 de junio de 1987.

Matilde (1987) es una pieza donde Jorge Díaz a través de la narración por parte de Matilde, la compañera que durante tantos años estuvo con el poeta Neruda, nos cuenta los muy difíciles años de Isla Negra, un lugar donde se vive la tragedia chilena. La narración arranca el día de la muerte de Neruda y termina al comienzo del entierro.

³⁰⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Ecos de la tortura”, *El País*, Madrid, 4 de marzo de 1986.

³⁰⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Dicen que la distancia es el olvido*”, de Jorge Díaz, en la Sala Cadarso”, *ABC*, Madrid, 13 de febrero de 1986.

Asistimos al relato de escenas superpuestas de la vida del poeta, sobre todo del periodo en que estuvo en España, de lo que aquí recibió y aquí entregó y del día de su muerte con los soldados rodeando la casa.

*Matilde es la actriz Gabriela Hernández; sobre ella recae el peso de la representación, y lo lleva con elegancia dramática y con las necesarias transiciones entre los días alegres del amor naciente y la tragedia final de la muerte. El texto de Jorge Díaz tiene la sencillez y la dignidad que son sus características. En él están incrustados poemas y textos de Neruda. La emoción viene, principalmente, del recuerdo que pueda tener el espectador y la de la permanente violencia que sufre Chile; la obra suscita, más que interés por su texto o por su interpretación, solidaridad (El País, 28-06-1987).*³⁰⁷

AYER, SIN IR MÁS LEJOS. AUTOR: Jorge Díaz. DIRECCIÓN: María Ruiz. INTÉRPRETES: Mercedes Sampietro y Emilio Gutiérrez Caba. ESCENOGRAFÍA, VESTUARIO e ILUMINACIÓN: Carlos Cytrynowski. Teatro Bellas Artes del 23 de febrero al 5 de abril de 1987.

*Ayer sin ir más lejos*³⁰⁸ (*Las cicatrices de la memoria*) recibió el Premio Tirso de Molina en 1985 y se estrenaría en 1987. Es la historia de un desamor. Se desarrolla en los últimos años del franquismo y los comienzos de la transición política de fondo. Ofrece la crisis de los cuarenta de una pareja desencantada y en trance de ruptura, Ana y Teo. Ambos son militantes de izquierda desde los años de la dictadura. Son dos agitadores que se conocieron en un encierro, en 1965, en una iglesia luchando contra el franquismo. Esta militancia compartida les unió. Después de vivir más de catorce años juntos, con la Transición, entran en crisis y deciden separarse.

La primera escena presenta el reparto de los objetos y bienes conyugales de la casa. Revisan su pasado en esa estancia de la vivienda que van a abandonar y mediante rememoraciones de su vida, unidas a señalados acontecimientos políticos paralelos, conocemos todos los momentos de su relación: el encuentro y mutua entrega, los progresos económicos, el casamiento, el embarazo y la llegada de un hijo, la renuncia de él a los beneficios de Berkeley y los sucesivos fracasos origen de su actual separación. Escenas retrospectivas alternadas con el momento actual. Estas muestran su relación y

³⁰⁷ Crítica de HARO TECGLÉN, E., "Una evocación", *El País*, Madrid, 28 de junio de 1987.

³⁰⁸ Texto de referencia para nuestro estudio: DIAZ, 1988.

fracaso como pareja y sus conflictos generacionales no resueltos (Oliva, M. V., 1987a: 14-15). “Las situaciones básicas son de comedia, con personajes mediocres unidos por una cierta ternura. Hay humor pero no para reírse. Es un humor ácido, escéptico, cínico y tierno. Un humor para sentir y sonreír”. Según declaraciones del autor “la obra es realista, con flash-back y lenguaje coloquial” (*Diario 16*, 21-02-1987).³⁰⁹

M. Medina Vicario cree que a través de una pareja perteneciente a la izquierda española, se dibujan los esquemas maniqueos al uso: clandestinidad, enfrentamiento generacional, progresismo desbocado, oportunismo político, infidelidad, droga... con un tratamiento realista que no consigue que los personajes se conviertan en símbolos de su generación. Conflictos íntimos y externos donde la solución es ofrecida en la primera escena, de modo que el resto de la representación se sustenta en una permanente regresión hacia los acontecimientos que motivaron la situación ya sabida. Lo que obliga al espectador a entrar y salir del pasado sin esperanza alguna en un futuro que ya conoce. Cree que el autor domina los mecanismos de creación: humor, ingenio, ternura, y un adecuado planteamiento psicológico de los dos únicos personajes. Y un trabajo actoral pleno de frescura, sinceridad, perfecto entendimiento de la propuesta y ajuste preciso con los personajes (Medina Vicario, 1987: 7).

Para Haro Tecglen lo que sucede es previsible y la línea argumental que va desde la ilusión del primer encuentro hasta la situación del hijo drogado y desaparecido y el leve punto de esperanza final de que de los restos del naufragio pueda reconstruirse, son por lo menos consabidos; como lo son los datos, insistentemente fechados, de la leyenda de la izquierda maldita que concilió la gran esperanza y, catorce años después, se ve desmembrada o simplemente utilizada. Todo lo que pasa se sabe que va a pasar. Todo lo que se dice se está esperando. “La obra trata de mostrar una frustración y a pesar de su brevedad se hace pesada. En lo gracioso no pasa de simpática; en lo dramático, de patética. Resulta una letanía de lo conocido cuyo tema es la soledad de la pareja rota”.³¹⁰

E. Centeno la encuentra estereotipada y falsa: “Hay permanentes alusiones políticas y lenguaje que se estereotipa hasta rayar lo grotesco; como si se empeñase en demostrar que conoce todas las referencias de aquella oscura etapa política”. Precisamente por ese empeño el diálogo suena falso. Seguro que no hay intención de burla, pero entre esa pareja

³⁰⁹ Antecrítica, PLAZA, J. M., “El desamor con la Transición de fondo”, *Diario 16*, Madrid, 21 de febrero de 1987.

³¹⁰ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “El desencanto del desencanto”, *El País*, Madrid, 25 de febrero de 1987.

y las formadas en aquellos años de militancia por la libertad no hay coincidencia. “Tan dispares son una y otras que la falsedad sobre algo tan vivo entre nosotros puede llegar a molestar”. No hay riqueza dramática. Las discusiones entre los protagonistas no conducen a nada nuevo y las contradicciones son tópicas y resabidas. Apenas el incidente de la huida de casa del hijo da un breve y efímero interés a la trama.³¹¹

López Sancho afirma que “Jorge Díaz alterna un lenguaje muy vivo y expresivo repleto de expresiones actualísimas con otro literario de frases rimbombantes”.³¹²

José Martín Elizondo³¹³ (*Guecho*, Vizcaya, 1922- Tolouse 2009).

Martín Elizondo defiende frente al teatro de la intranscendencia y la evasión un teatro comprometido con el hombre y la sociedad. Se mueve en los derroteros del teatro experimental que indaga y busca nuevas formas de comunicación con el espectador. Un teatro a veces difícil de seguir por las novedades de sus formas y la profundidad de sus contenidos. Se exilia en Francia tras la guerra civil. El teatro es su tabla de salvación emocional y su campo de trabajo. Una forma de defender la memoria y de asumir un compromiso político y cultural, así como un modo de vinculación afectiva y espiritual con la tierra madre. Para él el teatro fue siempre “un arma cargada de futuro” y un medio idóneo de reivindicar la razón humanística de la democracia. Es un escritor bilingüe cuyos textos responden a dos líneas temáticas; una de carácter socio político y otra de tipo existencial. Dirige sus propias obras en el país vecino, entre ellas: *Durango* (1960), *Aniversario* (1961), *La guarda del Puente* (1966) y *La garra y la dura escuela de los Perejones* (1967). Todas ellas se representan en español. El Théâtre Daniel Sorano monta *Pour la Grece* (1970), en francés, con el golpe de los coroneles en Grecia como fondo argumental.

ANTÍGONA ENTRE MUROS. AUTOR: Martín Elizondo. DIRECCIÓN: María Ruiz. INTÉRPRETES: Julieta Serrano, Kiti Manver, Mairata O'Wisiedo, Ana Gracia, Begoña Valle, Asunción Sánchez, Zulema Katz, Marina Molano, Paloma Paso Jardiel, Eva González, Yolanda Porras, Mar Díez y Ángel Mora. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Pepe Rubio. MÚSICA: Bernardo Bonezzi. Estreno: 7 de julio de 1988, en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida. En Madrid: Cuartel del Conde Duque del 2 al 6

³¹¹ Crítica de CENTENO, E., “A vueltas con la pareja”, *5 Días*, Madrid, 27 de febrero de 1987.

³¹² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Ayer sin ir más lejos, o el arte de mirar hacia atrás, en el Bellas Artes”, *ABC*, Madrid, 25 de febrero de 1987.

³¹³ Sobre el autor manejamos la edición: WELLWARTH, 1978.

de agosto de 1988.

Su teatro encuentra cobijo en España con *Antígona entre muros*.³¹⁴ Dirigida por María Ruiz para el Festival de Teatro de Mérida y representándose después en el Centro Conde Duque de Madrid (1988). *Antígona entre muros* sitúa el mito clásico en una cárcel de mujeres, donde malviven doce presas políticas de la Grecia de los Coroneles, para ofrecer una lúcida reflexión sobre la libertad y su ausencia, la tiranía y el siempre eterno debate entre la necesidad del compromiso social y personal.

Martín Elizondo, desterrado desde la guerra civil, escribió *Antígona entre muros* porque declara haber vivido "durante largos años entre víctimas de la opresión". El mito transformado, configurado y adaptado al lenguaje de los ochenta explica los grandes problemas del hombre en cualquier tiempo. Una revisión de Antígona concebida como teatro dentro del teatro y que sitúa la acción en una cárcel de mujeres en la Grecia de los coroneles. Las presas juegan a interpretar *Antígona*. Esta rehúsa someterse a las leyes y representa la rebelión frente al tirano con peligro para su propia vida. La creación de Sófocles se entremezcla con la propia situación de las internas y el personaje Creón con el verdadero tirano que ocupa la silla dictatorial en el exterior de la prisión. La memoria fragmentada de las reclusas adaptará la tragedia a su manera. Será una válvula de escape que mezcla sus deseos con las palabras de Sófocles transformando a su antojo la obra. Estas víctimas del poder sueñan con que la protagonista venza al tirano dando así vuelta a la tragedia. La obra conduce a una rebelión por parte de las presas. La combinación de la Grecia clásica y la de los coroneles contemporáneos nos da dos planos diferenciados: la confrontación de mujeres en la cárcel víctimas de la represión política y que espantan sus fantasmas recreando la tragedia y la propia tragedia donde Creonte es desafiado por Antígona y cuya muerte provoca un cúmulo de desgracias sobre él (Santa Cruz, 1988a: 17-19).

La crítica, no muy favorable, dirá que Martín Elizondo entorpece demasiado el discurso y disuelve el mensaje hasta hacer irreconocible la obra. Solo en algunos momentos, interrumpidos inexplicablemente cuando van alcanzando el clímax, y en los diez minutos finales adquiere la tensión dramática oportuna. Pese a los esfuerzos de la dirección, los efectos sonoros y lumínicos generalmente acertados y la buena voluntad de los actores, predomina, durante casi toda la representación, un aire de inconexa

³¹⁴ Texto de referencia para nuestro estudio de la obra: MARTÍN ELIZONDO, 1988.

amalgama.³¹⁵ Para López Sancho la obra carece de connotaciones denunciadoras enérgicas de una situación concreta y no existe actitud de protesta contra la opresión e injusticia. Un texto confuso perdido en sus propias palabras, en el hipérbaton afectado, en defectos de construcción, en palabras mal utilizadas y que carece de grandeza. Las reclusas no alcanzan identidad personal, ni explayan las situaciones individuales de la tiranía a que los coroneles las someten. Un psicodrama que descansa en su angustia más que promover una acción real. Todo está difuminado. El parloteo distrae del grave asunto y aburre. No es un enfrentamiento Antígona-Creón como realidad actual sino un juego de creación colectiva de unas mujeres griegas carentes de la talla de los héroes helénicos.³¹⁶ Juan Zapater cree que es una propuesta intelectualizada de la libertad, con estética de tiempos actuales que descansa en formas naturalistas y entonación que, en función del texto, acude a cánones clásicos y produce una extraña mezcla de solemnidad e inmediatez que exige a los actores un desdoblamiento. Todo el juego escénico, la sabiduría de mezclar elementos, la adecuación del vestuario y el movimiento acaban alejando el contenido de la obra cuyo discurso aparece desvaído, perdido en una neblina donde sobresalen sus protagonistas. Una apuesta arriesgada y tal vez demasiado atenta a las corrientes teatrales de los años ochenta.³¹⁷

Como nota positiva Enrique Centeno escribe: “una sobria cámara negra, unas livianas batas de modestos tonos azules evocadores de las frágiles túnicas de un coro griego, apenas algún elemento más en una inteligente dirección, estupendo reparto, ejemplar interpretación, tanto individual como colectivamente”.³¹⁸

Para Wellwarth, la obra más ambiciosa de Elizondo es *Otra vez el mal toro* (1967). Dice de ella que con una técnica paródica del melodrama el autor critica los excesos revolucionarios y la tradición «teatral» de la vida política española, que presidida por el símbolo ancestral del toro, vendría a representar algunos de los males de nuestra historia: la sed de sangre, el machismo y la brutalidad (Wellwarth, 1978). Después Martín Elizondo escribe *Actos experimentales* (1971-1975). Estas son originales piezas breves en las que juega con diversos lenguajes teatrales. En *Chirrismo* sustituye las palabras por una sucesión de gritos y ruidos. *Refranero y danza para tres ahorcados* utiliza refranes en sarta para satirizar la pena de muerte. *Movimiento andante y movimiento perpetuo* es

³¹⁵ Crítica de FERNÁNDEZ, J.D., “Antígona se perdió en el laberinto”, *Hoy*, Badajoz, 9 de julio de 1988.

³¹⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Antígona entre muros, intento de aproximación actual al gran conflicto sofocleo”, *ABC*, Madrid, 10 de julio de 1988, pg. 105.

³¹⁷ Crítica de ZAPATER, J., “Tragedia dentro del drama”, *Navarra, Hoy*, Pamplona, 22 de agosto de 1988.

³¹⁸ Crítica de CENTENO, E., “Antígona, la memoria colectiva”, *5 Días*, Madrid, 5 de agosto de 1988.

una suerte de pantomima con voces a la que denomina «signodrama», y que gira en torno a los mitos de don Quijote y don Juan. *Pavana para una infanta difunta* -con personajes extraídos de *Las Meninas*- es el intento de aproximar el teatro al lenguaje de la pintura.

Su teatro, que implica un gran esfuerzo de análisis y de renovación apenas ha tenido repercusión en los escenarios. Otros títulos de su producción son *El retablo de Maese Pedro*, *Voltios*, *Numantina* (1959), *De verdugo a verdugo* (1978), *Picasso, transgresiones para un retrato* (1978), *Memoria de los pozos* (1979), *El otro Pablo y el Minotauro* (1980), *Las hilanderas* (1980) *Picasso reino milenario* (1986), *Juana Creó la noche* (1997), *Otra vez el mal toro*, *La Estrella y el Tatuado*, *Edipo cogido por el circo* y en el 2007 publica *Cómicos sin tierra*, *Oraciones para un teatro* y *El tótem rojo*.

LA NUEVA VANGUARDIA: TEATRO PÁNICO & TEATRO FURIOSO

En cualquier estudio que se hace sobre literatura dramática, Fernando Arrabal y Francisco Nieva son un punto y aparte en el teatro español contemporáneo. Su teatro está próximo al teatro de la crueldad, al surrealismo y al absurdo. Ambos tienen carácter simbolista en buena parte de su teatro como subterfugio para enmascarar los referentes históricos. Y aunque están próximos a los autores del *Nuevo Teatro Español* de los años sesenta-setenta, sin embargo, también se hallan distantes de ellos.

Fernando Arrabal es un autor polémico, exasperante y desconcertante. Escribe todo lo que le pasa por la cabeza escuchando tan solo su inspiración, según sus palabras. En su cosmos sarcástico y pánico hay dramas y hay comedias. Todas sus obras tienen una visión crítica o angustiada del elemento sexual, erótico y hasta pornográfico que lleva en suspensión el hombre en nuestra sociedad actual (Álvaro, 1984: 58-59). Es uno de los dramaturgos más publicados y representados en el mundo, con una obra que a nadie deja indiferente. El autor hace del teatro instrumento de provocación y para ello utiliza elementos de la crueldad, absurdo y grotesco. Es un teatro de choque, con una acción secundada por una "re-acción" en el público en su intención por integrarlos en el espectáculo. El teatro de Arrabal es un espectáculo violento y resulta difícil no sobrecojerse ante determinadas escenas. En ocasiones su fórmula es como teatro psicodrama. El autor parte de sus sueños e incluso integra pasajes autobiográficos que le obsesionan. Un ejemplo de ello es la figura de la madre, que aparece como monstruo al que dedica todo su odio. Su presencia aflora en él una serie de tensiones que libera

catárticamente en la escritura. Esa catarsis trascenderá de lo personal a lo colectivo y de ahí el carácter ceremonial de sus obras, especialmente de su teatro *Pánico* asentado sobre una base sacramental (Taylor, 1984: 15-24). El autor arroja acciones brutales, aun más, si se trata de sexo, con una crítica implícita donde expone claramente la subversión de valores. En palabras de Genevieve Serreau:

El universo en que se mueven los personajes de Arrabal es incontestablemente el mundo de hoy. Su existencia misma es un desafío a los valores establecidos, al orden que funda las estructuras esclerosadas sobre las que se hunde dulcemente nuestra civilización. Más, generalmente, el universo de Arrabal pertenece también a la infancia (esta categoría desconocida del pensamiento y del lenguaje), que instintivamente utiliza los valores propuestos por los sistemas de los adultos con la única finalidad de apropiarse del mundo, de medirse con él, de volcar sobre él su insaciable apetito de vivir (Serreau, 1965: 15).

Francisco Nieva escribe un teatro antiburgués, antinaturalista y antiilusionista. Un teatro “teatralizante” que es consciente de su ficción. Utiliza las formas metateatrales: ceremonia en el teatro, el papel en el papel, alusión a otras obras literarias o a acontecimientos reales y la autorreflexión. Teatro dentro del teatro. Lenguaje manipulado en su constitución morfológica, sintáctica y semántica que aparece como novedoso, procaz y lírico. Utiliza la religión, sexo y España como temas. Sus ideas teatrales caminan por la transgresión, el contravalor y la culpa utilizándolas como si fueran formas convencionales para llegar a la liberación y la catarsis total. El teatro de Nieva no sigue los esquemas habituales y puede parecer poco “teatral”. Su propuesta es otra forma de teatralidad que se caracteriza por ambientes surrealistas, lenguaje inventivo y poético, extrañamiento sistemático ante las convenciones parodiándolas para mostrarlas como nuevas, figuras estereotípicas, barroquismo verbal en el “Furioso” y más coloquial en el de “Farsa y calamidad”, originalidad lingüística, invento de neologismos, resurrección de arcaísmos, jerga rebelde, destrucción del lenguaje burgués, efectos humorísticos sin quitar el trasfondo trágico, deformación de los moldes tradicionales propuesta por el postismo, vuelta a ritos y ceremonias libertadoras. Con Arrabal tiene en común su relación con el surrealismo, el postismo, el dadaísmo y los dramaturgos de las vanguardias europeas (Jarry, Ghelderode, Ionesco, Beckett, Genet, Adamov y Artaud) por cuyas teorías sobre el teatro de la crueldad se sienten atraídos. Pero además Nieva se inserta

conscientemente en la tradición española: Agustín de Rojas, los entremesistas del siglo XVII y XVIII y el *género chico*. Una tradición del grotesco y esperpento que privilegia la risa como forma de subvertir los valores. Su estética se aproxima a un desbordante barroquismo. Su palabra burlona y la distancia que establece con sus personajes lo acercan al teatro *desde el aire* de Valle-Inclán. Un teatro excéntrico y poco convencional. Un autor que con el paso del tiempo no merma su talante iconoclasta ni sus excelentes modales de incendiario. Nunca se desprende de su prodigioso subjetivismo y no renuncia a su propio universo, ni siquiera en sus adaptaciones. Vemos pues cómo escapa al resto de los dramaturgos españoles. Por un lado deja al margen la naturalización del drama y por otro lado es enemigo de un teatro de ideologías. Estas se mueven en parámetros delimitados que condicionan la escritura de la obra en una sola dirección y él ante todo necesita refugiarse en la imaginación (Peña, 2001).

Fernando Arrabal³¹⁹ (Melilla, 1932)

Al inicio de la guerra civil su padre, oficial del Ejército Republicano, es arrestado y condenado. Más tarde la pena de muerte le fue conmutada por treinta años de prisión pasando de la cárcel de Ciudad Rodrigo a Burgos. De la cárcel pasa al Hospital de Burgos el 4 de diciembre de 1941. Se le considera un enfermo mental. El 21 de enero de 1942 tras una gran nevada se escapa en pijama del Hospital. Nunca se vuelve a saber de él pese a la búsqueda constante de su hijo. La madre de Arrabal en 1940 se traslada de Burgos (ciudad en cuyo penal estaba su marido) a Madrid donde continúa ejerciendo como secretaria en organismos oficiales. Arrabal vive con su madre, a la que no profesa gran estima, y con sus hermanos Carmen y julio. En 1949 el autor descubre unas fotografías familiares en las que la cabeza del padre ha sido cuidadosamente recortada. A partir de ese momento las tensiones familiares se hacen insoportables. Este apunte de su biografía nos da las claves de porque el autor enfoca a la mujer bajo dos aspectos. Por un lado como madre y monstruo castrador y por otra parte como amante llena de belleza y expresión de la infancia y por tanto niña a la que el dramaturgo le construye su particular universo. En 1951 decide hacerse jesuita pero poco tiempo después desaparece tan repentina vocación. En su trabajo en 1952 lo destinan a Madrid y allí inicia la carrera de Derecho al tiempo que lee a Williams Saroyan, Mihura, Kafka, Dostoievski, etc., y frecuenta el

³¹⁹ Sobre Arrabal y su obra, manejamos la siguiente bibliografía: TAYLOR, 1984; BERENGUER, 1988; CANTALAPIEDRA y TORRES MONREAL, 1997; BARRAJÓN, 2003 y TORRES MONREAL, 2009.

Ateneo de Madrid. Por entonces se debió gestar la primera versión de *Pic-Nic*. En 1955 consigue una beca de tres meses para estudiar en París y a partir de entonces reside en Francia en un consecuente exilio. Allí es a todos los efectos un autor consagrado.

Según Torres Monreal su producción se divide en tres etapas:³²⁰

Primera: *El primer teatro ingenuo. Del absurdo al prepánico*. Son piezas entre absurdas y *naif* que buscan desde la estética rupturista explicar la imposibilidad de integrarse en el sistema de los vencedores. Influenciadas por el postismo presenta un mundo ilógico-irracional que esconde una crítica y compromiso con respecto a la realidad española. La muerte por tanto es presentada con ribetes de humor en *Pic-nic* (redactada en 1952 y con versión definitiva en 1961). También en su obra de estética vanguardista *Los hombres del triciclo* que en 1953 pasará a titularse *El triciclo* y que será su primer estreno en Madrid (1958). Esta trata sobre la imposibilidad de una existencia natural y espontánea en la realidad objetiva y la muerte como necesidad para la supervivencia. Un tema constante en su producción (Torres Monreal, 1997: 12-32). La pieza, según Berenguer “de exilio y ceremonia”, fracasa por alejarse de lo que es habitual en escena (Berenguer, 1988). Cercana al absurdo de Beckett, *Fando y Lis* (1955) desarrolla la mítica del laberinto. El hombre atado a vínculos de los que no puede escapar. Con *Ceremonia por un negro asesinado* (1956) incrementa la violencia y la crueldad. Estos aspectos se mantienen en *Los dos verdugos* (1956), en la farsa en torno a la justicia vendida que llama *El laberinto* (1956) y en la que su protagonista asiste al proceso de su condena a muerte, en *Oración* (1957), en *Orquestación teatral* (1957) que en 1967 se llamará *Dios tentado por las matemáticas* y en *El cementerio de automóviles* (1957). Esta será puente de unión con la segunda etapa, *La vanguardia del pánico*, que enlaza con el teatro *patafísico* de Jarry y el de la crueldad. Arrabal es el que define su teatro como “*Pánico*: una manera de ser, presidida por la confusión, él humor, el terror, el azar y la euforia” (Torres Monreal, 1986: 26-37).

Segunda: *El Movimiento Pánico* que va a surgir como una oposición a los dogmatismos y exclusivismos morales y políticos del surrealismo bretoniano. Aquí se encuadran obras, algunas breves, como *Los amores imposibles* (1957) después llamada *La Princesa* que es una alegoría animal en la que el autor da rienda suelta a su imaginario trasgresor con el incesto como tema de fondo. También *Los cuatro cubos* (1957), *Concierto en un huevo* (1958), *La bicicleta del condenado* (1959), *Guernica* (1959) que se difundiría en España como *Ciugrena*, *El entierro de la sardina* (1960), *La primera comunión* (1961), *El*

³²⁰ Seguimos el criterio de clasificación de TORRES MONREAL, 1997: 12-118.

strip-tease de los celos (1963) que presenta la particularidad de no tener texto y estar constituida simplemente por una serie de didascalias para la representación y *¿Se ha vuelto loco Dios?* (1966) (Torres Monreal, 1997: 32-80). Escribe también las obras que Berenguer clasifica como “El teatro del yo y del mundo” (Berenguer, 1988). Entre ellas están *El gran ceremonial* (1963), *La coronación* (1963) y la obra más importante de este periodo *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1966), estrenada en 1967 en París, en la que se reúnen los temas predilectos de su teatro: la crítica de lo religioso, la soledad y el estado de incomunicación del hombre, la liberación de los tabúes sexuales y la exaltación de la libertad. En 1966 estrena en París *Ceremonia para una cabra sobre una nube*. En 1967 empieza a escribir la ópera pánica *Ars Amandi* e inicia la redacción de *El jardín de las delicias* (1967). Un año después escribe y estrena *Bestialidad erótica* y *Una tortuga llamada Dostoiewski*.

Tercera, que se subdividiría en tres fases (Torres Monreal, 1997: 80-118):

a) *El pánico-revolucionario* que desarrolla su universo anterior dando mayor importancia al componente político y social. La temática española estará muy presente a pesar de su ausencia del país. Obras como *La aurora roja y negra* (1968); *...Y pusieron esposas a las flores* (1969), basada en el caso de Julián Grimau, último preso político ejecutado en España; *La guerra de los mil años* (1971); y *Oye, patria, mi aflicción* (1975). Esta se titulará más tarde *La torre de Babel* y se presentará junto con *La balada del tren fantasma* o *en la cuerda floja* (1974) a censura en 1976 sin recibir el permiso para estrenarse en España. *Carta al general Franco* se publica en 1972 y es enviada a su destinatario. Ese año estrena *Bella Ciao (La guerra de los milagros)* y en 1975 *Jóvenes bárbaros de hoy* en el teatro Mouffétard.

b) *Teatro bufo* es una fase de mayor realismo y matizado de humor trasgresor. Dirige sus envenenados dardos hacia los dogmas progresistas. A esta fase pertenece *Punk y Punk* y dos de sus títulos destacados *Róbame un billoncito* (1978) y *Colegran* (1978) que es una cruel diatriba contra Pinochet y el comunismo soviético. También la sátira dirigida a Fidel Castro *El triunfo extraordinario de Jesucristo, Karl Marx y William Shakespeare* y por supuesto *El rey de Sodoma* (1979) e *Inquisición* (1979) estrenada en 1980. En 1982 termina *La torre herida por el rayo* y estrena *Los borregos llegan en zancos a toda mecha*.

c) *La serenidad de los dioses* es una fase integrada por piezas que buscan en clave posmoderna mayor espiritualidad e indagan en un variado universo erótico. Obras como *La carga de los centauros* (1984), *La travesía del Imperio* (1985) y los dos monólogos líricos *Como lirio entre espinas* (1990) Y *Carta de amor (como un suplicio chino)* (2001).

Su teatro, traducido a todos los idiomas cultos del mundo, está editado íntegramente en Francia en quince volúmenes que comprenden más de cuarenta títulos. Es autor asimismo de varios libros de poemas y de cinco películas. Sus abundantes títulos producen algunas imprecisiones como en *Breviario de amor de un halterófilo*, *Levántate y sueña*, *Karl Marx y William Shakespeare*, *Las delicias de la carne*, *La ciudad cuyo príncipe era una princesa* y *La carga de los centauros*. En ellas las historias en sí no son la justificación principal. Estas se narran a su peculiar manera a través de una técnica de acumulación y que a la vez son signos de identidad, travestismo, cambio de roles, corporeizaciones místicas (evangélicas), recreaciones erótico-sexuales,... Arrabal es el inventor de un sistema dramático donde la sorpresa puede llegar de la infinita candidez de sus personajes, de las paradojas que se plantean o del gran poder de sugestión de sus planteamientos y todo teñido de la mejor poesía. En el lado negativo está su narcisismo que flota en toda su producción con constantes reiteraciones, vueltas sobre sí mismo o medidas excesivas para acciones que no lo necesitan. La recepción en España del teatro de Arrabal ha sido tardía, problemática y siempre difícil. Al fracaso con que se saldó el estreno de *Los hombres del triciclo* (1958) han de sumarse la ocupación por parte de la policía del teatro Reina Victoria antes del estreno de *Los dos verdugos*, en montaje dirigido por Víctor García (1969), así como el polémico estreno en 1977 de *El arquitecto y el emperador de Asiria*.

EL ARQUITECTO Y EL EMPERADOR DE ASIRIA. AUTOR: Fernando Arrabal. DIRECCIÓN y ESPACIO ESCÉNICO: Miguel Ponce. INTÉRPRETES: Miguel Ponce y Federico Castillo. VESTUARIO: Franklin Bonilla. Teatro Martín del 26 de mayo al 10 de julio de 1983.

*El arquitecto y el emperador de Asiria*³²¹ ha sido considerada uno de los grandes logros de Arrabal. Centra la atención de estudiosos y directores. Es uno de sus textos más densos y significativos. *Teatro del absurdo* con aportación de su experiencia anterior, de su personalidad confusa y aterrada, de la lucha contra una España negra que asfixia su infancia (Haro Tecglen).³²² La obra conjuga todas sus obsesiones, sus complejos y traumas morales en tono de farsa, de juegos crueles donde la situación de opresor y oprimido se transfiere constantemente de un personaje al otro. Todo está ahí: el complejo de Edipo, el amor-odio a la madre, la antropología que une el ansia de unidad y asunción de dos seres con la eucaristía, la identificación tirano y víctima, juez y criminal, filósofo y cándido.

³²¹ Utilizamos como referencia de texto en nuestro estudio: ARRABAL, 2009.

³²² Crítica de Eduardo Haro Tecglen vertida en ÁLVARO, 1978: 269.

Todo lo encontramos ahí en una sucesión de choques de violencia verbal obscenos y blasfematorios con otros poéticos, llenos de metáforas y de corte surrealista. La pieza es básica porque contiene todos los caracteres y estigmas de su teatro. Los conceptos, las formas y la estética que aporta Arrabal al teatro. En ella están lo absurdo, la crueldad, lo surrealista y el ceremonial (López Sancho).³²³ *El arquitecto y el emperador de Asiria* nos ofrece una ceremonia trágica y litúrgica, un tanto barroca, de posibilidades aprovechadas caóticamente. Situada en una isla desierta, la obra propone el regreso a la Naturaleza como lugar en que el individuo podrá reencontrarse consigo mismo. Dos personajes -únicos habitantes de un pedazo del planeta - se aman y se repudian, se aúnan y se separan de forma reiterativa en un juego de hacer y deshacer. Una sola situación que termina cuando el emperador propone al arquitecto ser devorado (Corbalán).³²⁴

La obra se estrenó en el Tívoli de Barcelona en 1977, dirigida por Klaus Gruber para la compañía de Adolfo Marsillach que interpretaba uno de los personajes. Con su estreno se armó la marimorena porque Arrabal sin ver el espectáculo y actuando por referencias escribió a la crítica diciendo que el espectáculo era a su pieza lo que Formosa a China y que intentaría defenderse de tal agresión. La polémica continuará pues pese al fracaso del estreno se lleva a otras provincias. De ese montaje el crítico Martínez Tomás de La Vanguardia dirá: “sobre la frágil y sobrepasada obra de Arrabal, Marsillach monta un espectáculo que tiene mucho de sorprendente y mágico donde junto a José María Prada realiza una labor que es un constante alarde de imaginación, de dominio escénico, de fantasía...” (Álvaro, 1978: 268-269)

En 1983 se estrena la versión del teatro madrileño, que es la "ortodoxa" para el autor. De ella Díez Crespo dirá: “Parece que Arrabal pretende provocar al público, dar una pieza desgarrada como corresponde a la época cruel y sanguinaria actual. Pero lo que ofrece no es una provocación purificadora sino adormecedora”.³²⁵

EL CEMENTERIO DE AUTOMÓVILES. ORACIÓN. LOS DOS VERDUGOS. LA PRIMERA COMUNIÓN. AUTOR: Fernando Arrabal. DIRECCIÓN: Víctor García. INTÉRPRETES: Berta Riaza, Victoria Vera, Norman Briski, Eusebio Poncela, Vicente Gisbert, José María de Miguel, Javier Migariños y Juan Llaneras. MÚSICA: Selección Hecha por Víctor García y C. Quevedo. ESPACIO ESCÉNICO: V. García Y Michel Launay. ILUMINACIÓN y MÚSICA: V. García y C. Quevedo. Teatro Barceló del 22 de abril al 22 de mayo de 1977.

³²³ Crítica de Lorenzo López Sancho vertida en ÁLVARO, 1978: 269.

³²⁴ Crítica de Pablo Corbalán vertida en ÁLVARO, 1978: 269.

³²⁵ Crítica que tomamos de: ÁLVARO, 1984: 61-64.

En ese mismo año, 1977, se estrena un espectáculo con el título *El cementerio de automóviles*. El espectáculo engloba varias obras: *El cementerio de automóviles* y otras tres piezas breves: *Oración*, *Los dos verdugos* y *La primera comunión*. Este espectáculo ya había sido estrenado por el mismo director en Dijon en 1966 y tuvo gran repercusión. En la puesta en escena las obras cortas se intercalan entre los actos de *El cementerio de automóviles*. El director Víctor García incorpora estas piezas breves por existir coincidencias estéticas y de composición de personajes. En el espectáculo se relacionan con un solo espacio escénico aprovechando los lugares poéticos comunes, esa sensibilidad del autor y las obsesiones de su obra que lo separan del teatro *del absurdo* como se entiende en Europa. Hay una comunidad en los personajes fundamentales de las cuatro piezas mezcladas. Fido, Emanu y Mauricio componen el mismo ser niño-hombre-sádico-inocente-culpable. Igualmente en Lilbe, Dila y la primera comulgante se da la trilogía niña-mujer-prostituta. De ahí surge la lógica de incorporar los tres personajes por un actor y las tres segundas por una actriz y la madre y abuela por otra.

*El cementerio de automóviles*³²⁶ plantea el conflicto inocencia y bondad frente al orden impuesto por artificiosas convenciones. Nos introduce en un mundo claustrofóbico de opresores y oprimidos donde la naturaleza ha sido devastada y se da paso a una nueva sociedad. La nueva sociedad a través de la catarsis se entrega al sacrificio humano. El grupo social marginado reside en un desguace de coches. El cementerio funciona como metáfora visual de una sociedad de desecho donde la naturaleza desaparece dando lugar a un medio sórdido. Surge en esta atmósfera Emanu, que etimológicamente remite al nombre de Cristo, y asistimos a la pasión y muerte de este Mesías contemporáneo. Hay escenas que subrayan esta interpretación. También otros personajes lo hacen al recordar sus acciones. El personaje central Emanu tiene tintes dionisiacos y erotismo cruel revestido de una expresión lírica: “*EMANU.- Dila, quiero estar contigo esta noche. Quiero que mi boca sea jaula para tu lengua y mis manos golondrinas para tus senos... EMANU.- Cuando te miro, trenes eléctricos danzan como mariposas entre mis piernas*”. En la obra destaca el lenguaje escénico ya que el verbal es bastante esquemático. Se supera así un reiterativo lenguaje infantil. Emanu es un trompetista que toca para gente pobre. Lo acompaña Topé que es clarinetista y Foder que es un saxofonista mudo. Topé representa a Judas el apóstol traidor y Foder, que niega tres veces a Emanu, a Pedro. El protagonista está enamorado de

³²⁶ Las referencias textuales pertenecen a la edición que hemos utilizado para el estudio de la obra: ARRABAL, 1993.

Dila (María-Magdalena), hermosa prostituta que se vende a los singulares habitantes del lugar. Su chulo es Milos, criado que sirve a los “señores” que habitan los coches. Esta situación cotidiana y chocante no se ancla en el absurdo. Va metamorfoseándose continuamente persiguiendo una transformación social que no evita el carácter circular, sobre todo respecto al espacio y tiempo. Estos personajes están destinados a un final trágico pero buscan una meta frente a los personajes del absurdo que dan vueltas incesantemente a la situación planteada. Así Dila y Emanu se esfuerzan por ser “buenos” y manifiestan este deseo. Las acciones en un principio se presentan de un modo absurdo: los músicos hacen punto... Luego se explica por qué y vemos que hacen jerseys para regalárselos a los guardias y evitar su detención al estar prohibido tocar al aire libre. Resulta más o menos pueril pero el absurdo así pierde consistencia al existir justificación. De ahí nace el instrumento de provocación al subvertir los valores pues se utiliza lo cómico para manifestar lo trágico. La sociedad que retrata es *vouyerista*. Sus miembros nunca se miran directamente sino a través de prismáticos. Su existencia se colma de satisfacción espiando al prójimo y no haciendo nada por él, sino mirar, o juzgando aquello en lo que jamás se implican. Hay que señalar un descompensado tamaño de los objetos que aparecen. Un peine, un espejo, un orinal, una taza descomunal que evocan atmósfera de cuento.

Lo que sucede son cosas más bien desagradables que maravillosas. Todas forman parte de nuestra cotidianidad aunque técnicamente se muestren con cierto distanciamiento mitológico. Incluso el lenguaje verbal participa de esa dimensión cotidiana. En ocasiones la acción se desarrolla a través de la payasada. El humor infantil de Arrabal se reviste de una crueldad aterradora orientada voluntariamente a la liberación. Milos encarna el papel de maestro, frente a Dila (su pupila, su mujer, su prostituta) y cuando esta hace algo que no es de su agrado la castiga golpeándola en la palma de la mano. La primera vez con una regla pero la segunda -más sádicamente- con cadenas. De nuevo Arrabal consigue que el espectador se horrorice y no sea ajeno a lo que ve. Si entramos en su juego con su humor negro resulta imposible salir ileso de la sacudida emocional: *“TOPE.- Yo creo que lo que tendríamos que hacer para que los pobres dejen de sufrir es matarles a todos. EMANU.- Eso ya lo han intentado hace mucho los otros y no lo logran, y eso que son la mar de influyentes”*.

En la obra, en un cuadro, *Oración*³²⁷ unos padres asesinos caminan con el pequeño ataúd del hijo al que ellos mismos han matado. Desde el título se apunta lo teológico. Los

³²⁷ Nuestra referencia y citas de texto de la obra pertenecen a ARRABAL, 1963.

personajes F y L coinciden con Emanu y Dila, sobretodo en su deseo de ser buenos y para ello ponen en evidencia al catolicismo reclamando la sencillez de una base sagrada e interpretando sin intermediarios la palabra de Dios. En su análisis previamente han desechado la idea de un Dios autoritario. Atrae la atención la lógica infantil con la que se traza la escena que va de lo teológico a lo escatológico pasando por bestialidades de tipo sexual: “L.- *¿Y eso del cielo qué será?* F.- *Es el sitio en que iremos después de muertos.* L.- *¿Tan tarde?* F.- *Sí, Dios lo ve-todo.* L.- *¿Incluso ve cuando orino?* F.- *Sí, incluso.* L.- *Me va a dar mucha vergüenza desde ahora.* F.- *Nos tendremos que confesar.* L.- *¿Todo?* F.- *Sí, todo.* L.- *También que tú me desnudas para que tus amigos se acuesten conmigo”.*

No existe precisión en cuanto al tiempo. El espacio se reduce a la mínima expresión. En escena solo aparece un ataúd de niño, cuatro velas, un Cristo de hierro y una cortina negra al fondo. Completa la ambientación una música lejana de Louis Armstrong: "Black and blue". Este tema inicia y cierra la obra. Es una oración fúnebre por la pureza que va a ser corrompida de modo cotidiano.

En *Los dos verdugos*³²⁸ (melodrama en un acto) la mujer denuncia a su marido y colabora con sus torturadores. La muerte como rito. Todo se resuelve en un espacio sumamente esquemático: paredes desnudas de una habitación muy oscura, dos puertas que comunican respectivamente con la calle y una celda de castigo, una mesa y tres sillas. El autor no necesita más para plantearnos una situación que tiene que ver mucho con sus demonios interiores y en la que el tiempo externo carece de importancia. Francisca, la madre, ha denunciado a su marido. Este personaje actúa como portavoz de la hipocresía y la convención burguesa con toda su beatería e idea de *orden* que ello conlleva. Francisca tiene dos hijos que son Benito y Mauricio. Dos caracteres distintos que desde la óptica materna responden a la concepción del bien y del mal, o lo que es lo mismo de Abel y Caín. Benito es el hijo complaciente y servicial de una madre destructora que siembra la querella con sus convencionalismos. Una mujer que vive en un lamento y cuyo drama hace aflorar su sadismo. Cuando oímos los alaridos de su marido al que están torturando en la habitación contigua ella se introduce en la celda para echar sal y vinagre en sus heridas. Mauricio, su otro hijo, descubre cómo ella araña la desgarrada piel a su padre. Ella en su descabellado cinismo inevitablemente implica al espectador:

³²⁸ Nuestra referencia para el estudio de la obra y citas de la misma pertenecen a ARRABAL 1965.

MAURICIO.- (Excitado y a punto de llorar, le dice a su madre:) Tú eres la culpable de que torturen a papá. Tú le has denunciado. BENITO.- (Violentemente.) Cállate. No atormentes a mamá. FRANCISCA.- Déjale, déjale, Benito. Déjale que me insulte. Bien sé que, si no estuvieras delante, me pegaría. Pero es un cobarde y te tiene miedo; solo eso le retiene. Él es muy capaz de levantar la mano sobre su madre, lo veo en sus ojos. Siempre lo ha intentado. (Fuerte quejido de Juan. Francisca hace una mueca que es casi una sonrisa. Silencio.) Vamos a ver al pobre papaíto. Vamos a ver cómo sufre el pobre. Porque sin duda le habrán hecho muchísimo daño. (Muecas de Francisca. Silencio. Francisca se acerca a la celda de castigo y, entreabriendo la puerta, inspecciona el interior sin pasar el umbral. Habla a Juan, que está dentro de la celda y que, por lo tanto, no se le ve.) Juan, estos verdugos te tienen que haber hecho daño. ¡Pobre Juan! ¡Cuánto tienes que haber sufrido y cuánto te tienen aún que hacer sufrir! ¡Mi pobre Juan! (Juan, impedido por la mordaza, intenta gritar.) No te pongas así. Lo mejor es que lo tomes con paciencia. Piensa que solo has comenzado a sufrir. Ahora no puedes hacer nada, estás atado y con la espalda llena de sangre. No puedes hacer nada. ¡Cálmate! Además, todo esto te hará bien, te enseñará a tener voluntad, de la que siempre careciste (Arrabal, 1965b: 111).

El suplicio del padre es la causa por la que Mauricio se enfrenta a su madre pero el autor hace coincidir sus intervenciones con los gritos del torturado. Benito, que defiende a su madre, recrimina a Mauricio su mal comportamiento. Mauricio sin embargo en ningún momento discute con Benito y solo se dirige a su madre cada vez que la violenta situación le provoca un estallido emocional. Al final dos verdugos sacan de escena el cuerpo sin vida del padre. Francisca y Benito se sientan en torno a Mauricio y quieren que se una a ellos. Mauricio besa a su madre consciente de que con su gesto ha traicionado al padre. Este no solo tiene como verdugo a su esposa sino también a su hijo que se sentirá culpable.

En el ceremonial pánico *La primera comunión*³²⁹ Arrabal desarrolla dos acciones paralelas. La de una abuela que aconseja a su nieta en día tan señalado y la de un necrófilo que corre tras un ataúd para gozar del cuerpo inerte. Este acabará siendo acuchillado por la niña. La oscuridad vuelve a invadir la escena. La simbología de los elementos que son mínimos -un ataúd vacío, dos candelabros, una cruz de hierro y un banco- obliga a fijar la

³²⁹ Texto sobre el que trabajamos y las réplicas extraídas pertenecen a la edición: ARRABAL, 2009.

atención en el significado de los objetos que son parte del acervo cultural. La obra se convierte en un rito de iniciación. La Abuela alecciona a la Niña mientras la va vistiendo con el traje de la primera comunión y que bien podría ser el de novia o una mortaja. La Niña, que apenas habla, se convierte en objeto a punto de ser devorado por la tradición. La tradición está representada en este caso por la Abuela.

Existe una identificación entre el sexo y lo sagrado. Esto se interpreta como una ceremonia donde lo sagrado forma parte de lo cotidiano. Tanto las referencias oníricas como las sexuales que plagan el texto aparecen concentradas simbólicamente en un ataúd (el sexo femenino) sobre el que se arroja la Niña (vestida de blanco inmaculado) con un cuchillo (elemento fálico) y surge manchada de sangre (pérdida de la virginidad). Junto a la Niña y su Abuela aparece el personaje del Necrófilo. Este también está cargado de intensa sexualidad: *“Entra por la derecha el Necrófilo. Una especie de serpiente emerge de la entrepierna”*. Inmediatamente la Niña se fija en aquello que desconoce e interroga a la Abuela quien -con fingida frialdad- le explica que se trata del sexo masculino. El Necrófilo, cada vez más excitado ante la presencia del ataúd se va despojando de la ropa y se la entrega prenda por prenda a la Abuela. En ese momento la anciana le habla a la niña sobre la importancia de recibir la primera comunión y esto produce una asociación de ritos. El acto sexual con el recibir a Cristo por primera vez: *“LA ABUELA.- Hoy, que vas a recibir la primera comunión, te convertirás en una verdadera mujercita”*.

Este montaje, en general, fue muy bien acogido sobre todo por tratarse de un autor consagrado en el exilio y que por fin estrena con normalidad en España. Tratándose de Arrabal siempre hay alguna pega y en esta ocasión López Sancho se centra en la dirección de la que dice: *“Si el realizador fuera capaz de suprimir sus reiteraciones, sus propias cacofonías visuales y diese mayor rigor a ese espacio escénico que no ilustra el texto sino que lo posterga y reduce, el espectáculo sería menos tronitorante y más humano”*.³³⁰

¡OYE, PATRIA, MI AFLICCIÓN! AUTOR: Fernando Arrabal. DIRECCIÓN: Jesús Campos. INTÉRPRETES: Aurora Bautista, Vicky Lagos, Encarna Paso, Nicolás Dueñas, Alberto Fernández, Carla Cristi, Félix Rotaeta, Manuel Lillo, Jaime Redondo, Fernando Villaroya y Juan Llaneras. ESCENOGRAFÍA, VESTUARIO e ILUMINACIÓN: Carlos Cytrynowski. Teatro Martín del 26 de mayo al 23 de julio de 1978.

³³⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Arrabal al fin, con *El cementerio de automóviles*”, ABC, Madrid, 26 de abril de 1977, pg. 72.

En 1978 llega el estreno de la alegoría sobre el final del franquismo de influencias valleinclanescas *Oye, patria, mi aflicción*³³¹. En esta un ruinoso castillo de rancio abolengo se convierte en metáfora de una España decadente. La acción se desarrolla en nuestros días y está dominada por personajes históricos que muestran la intemporalidad de los problemas que asolan España. Los anacronismos aparecen con toda naturalidad en el discurso.

Sobre el castillo de Villa Ramiro (Ciudad Rodrigo) se cierne un grupo de águilas que hacen de él su nido. Clima tenebroso y mal presagio el de esas águilas insignia del poder sobre la cabeza de los personajes. ¡*Oye, patria, mi aflicción!* parte de una intriga de los Condes de Écija que contratan un Asesino para acabar con Latidia y vender su propiedad a una multinacional estadounidense. Los Condes se sirven del Marqués de Cerralbo como intermediario. Tanto el Marqués como Mareda complacen en todo a la invidente aristócrata Latidia y por extravagante que sea lo que diga ellos le dan la razón. Contrariamente el Asesino contratado por los Condes se mostrará sorprendido ante las locuras de Latidia y acabará traicionando a estos. Latidia ante el peligro inminente del ataque a su fortaleza hace un llamamiento a la población para que la defiendan. A su invocación acuden mendigos con intención de sacar beneficio. Latidia vivirá ajena a esta realidad que no ve y para ella la Borracha es Don Juan, el Mutilado el Cid Campeador, el Tuerto el Ché Guevara y un Asno será un Peregrino. Esta galería de personajes terminará identificándose con sus papeles históricos y lo que parece la visión de una perturbada se hace realidad. Todos tratan de sacar provecho y a todos resulta indiferente que la estructura del edificio amenace con derrumbarse hasta que el enemigo -el despiadado sistema estadounidense- pretende invadirlo. Los habitantes entonces se unen para defenderlo aun sabiendo que lo que defienden se halla en estado ruinoso. Su acción se justifica como una actitud de orgullo ante el invasor. Ante estas circunstancias los personajes asumen la identidad que Latidia les crea y surgirán de entre los escombros de las ruinas del castillo como pueblo invicto, inconsciente reliquia del pasado.

El autor configura unos personajes violentos y repugnantes, totalmente depravados, inmersos en lo escatológico como expresión de lo cotidiano. Una vez sublevado el pueblo -aterradora visión esperpéntica- por una demente, que le otorga a este la capacidad de defenderse, el orden social establecido se invierte y cada uno muestra lo peor de sí mismo. Aparecerá lo más soez y degenerado sexualmente. La Condesa se dejará arrastrar por los placeres masoquistas que le inflige el Mutilado, el Conde mostrará complacencia ante la

³³¹ Sobre esta obra utilizamos para nuestro estudio el texto de ARRABAL, 1979b.

sodomización que le efectúa el Tuerto y el Marqués liberará sus morbosos instintos adoptando el rol de niña indefensa en busca del castigo. Este es el conjunto de *héroes* que se unen para defender la patria. A lo largo de la obra los personajes se transforman radicalmente. El Asno, construido con fuerte carga erótica y objeto de deseo de Latidia, sufrirá una metamorfosis de animal a hombre (Peregrino) y recorrerá con la Duquesa los sótanos del castillo donde se cobija el miserable pueblo y no existe la libertad. En la medida que Latidia y el Peregrino se adentran en los sótanos inferiores van retrocediendo en el tiempo, hundiéndose en el pasado. En su bajada a los *infiernos* la Duquesa se ha convertido en una araña que elabora una tupida tela, mientras las termitas devoran la viga maestra y las águilas no dejan de revolotear en el cielo tenebroso. Un mundo mágico, de fábula, que finaliza con el resurgimiento entre los escombros de los personajes, aliados para reconstruir el castillo y derrotar el dominio exterior. Una torre de Babel compuesta por desechos históricos frente a la bárbara pretensión. Restituido el orgullo de esta legendaria raza concluye el autor con un final de cuento: Latidia y el Peregrino también surgen de entre las ruinas y enlazando sus cuerpos se desvanecen en el aire.

¡Oye, patria, mi aflicción! obtuvo una extraordinaria acogida especialmente por parte del público que respondió con verdadera pasión a su estreno. La crítica satisfecha por el espectáculo hace pequeñas matizaciones: “Es un soberbio espectáculo. Un deslumbrante ejercicio de interpretación. [...] Propone [Arrabal] un espectáculo muy sensorial y lo apoya en una escritura textual que tiene, desde luego, desigualdades de calidad, sobre todo en la segunda parte, pero que es literariamente coherente” (Enrique Llovet).³³²

Desde el diario *ABC* se declara la inferioridad de este texto con respecto a otros del autor y se hace un repaso a las fuentes utilizadas:

La alegoría está completa. El tratamiento es onírico y delirante con su método y sus apoyos. La técnica de humillación que los desharapados aplican a los aristócratas para envilecerlos y someterlos y la cobarde complacencia de éstos, encuentra su antecedente en la análoga actitud del señor Biederman (de Max Frisch) frente a los incendiarios que llegan a su casa. El banquete de los marginados terminado en violenta orgía sexual tiene el antecedente en la "Viridiana" de Buñuel. Lo mismo sucede con el asno marciano y sus escenas de poética locura con la duquesa que tienen sus antecedentes nada menos que en

³³² Crítica de LLOVET, E., “Admirable Arrabal, admirable Bautista”, *El País*, Madrid, 31 de mayo de 1978, pg.33.

*Shakespeare y las citas poéticas de Quevedo, Quintana, Espronceda, López García, etc., Todo ello redondea el friso de irrisión, buscado destrozo del típico tañiz de lo glorioso español, atacado como biombo tras el que se escudan todas las abyecciones, fracasos y cobardías de siglos. (López Sancho)*³³³.

EL REY DE SODOMA. AUTOR: Fernando Arrabal. DIRECCIÓN: Miguel Narros. INTÉRPRETES: José Luis Pellicena y Yolanda Farr. ESCENOGRAFÍA: Andrea d'Odorico. FIGURINES: Miguel Narros. MÚSICA: Mariano Díaz. Teatro María Guerrero del 25 de mayo al 26 de junio de 1983.

A partir de los años ochenta la presencia de su teatro en España ha aumentado sobremanera. Entre los estrenos más sobresalientes se encuentran el de *El rey de Sodoma*³³⁴ (1983). Esta es una obra de dos personajes donde la expresión corrosiva o sarcástica, a veces, se mezcla y confunde con el bla-bla-bla para mantener el discurso, la pirueta o la andanada. En este aparente vodevil equívoco o revista de contorno "porno" el tema se reduce al mínimo y presenta a una actriz de revista que chulea a unos homosexuales, sobre todo a Romeo llamado el "Rey de Sodoma". La obra aparece como una sucesión de escenas de revista musical en las que la humillación del homosexual se va acentuando. La feminidad se transforma en poder absoluto, la hembra resulta posesiva y castradora. La obra ofrece la visión del autor sobre la guerra de sexos con reflejo de sus obsesiones. Entre ellas: el complejo edípico; el impulso sexual que se debate entre los tabúes, la pornografía y la religión; la difusa culpabilidad sexual en la sociedad por la culpabilidad individual secreta; y una realidad de la conciencia entre impulsos freudianos y la necesidad de pureza. Para ello va a utilizar un lenguaje crudo y pornográfico, escenas de fuerte anticlericalismo, presentación de una imagen de la *Virgen* y otra de monja en ligero... Todo ello brinda una comedia de atrocidades y blasfemias que no impide sea una obra de teatro con pocas dudas sobre su calidad y donde el autor muestra su categoría dramática.

Para Haro Tecglen esta obra perteneciente al antiguo *teatro de provocación* resulta aburrida: "El escándalo es artículo de consumo, las osadías refrenadas, las audacias tímidas y los avances medidos. *El rey de Sodoma* no provoca más que aburrimiento".³³⁵

³³³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Oye patria mi aflicción, de Arrabal, en el Martín", *ABC*, Madrid, 1 de junio de 1978, pg. 56.

³³⁴ Texto de referencia para nuestro estudio: ARRABAL, 2009.

³³⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Una obra muerta", *El País*, Madrid, 29 de mayo de 1983.

José Monleón sin embargo opina que *El rey de Sodoma* es un libreto insólito dentro del género.³³⁶

PIC-NIC. AUTOR: Fernando Arrabal. GRUPO: Contrapunto. Se representa en la Sala San Pol, en función única el 21 de septiembre 1984 dentro de la Muestra de Teatro Joven Madrileño.

*Pic-nic*³³⁷ (1961) es un claro alegato frente a la guerra. La obra cuenta de manera absurda como un matrimonio, el señor y la señora Tepán, decide ir a la guerra a visitar a su hijo Zapo, un soldado, para pasar con él la tarde del domingo y proponerle un día de campo en mitad de la batalla. Luego aparecerá un soldado enemigo el cual se unirá a este picnic de manera amistosa y empezarán a comentar lo que pasa en la guerra llegando a la conclusión de que ninguno de ellos quiere estar ahí. Buscan soluciones para acabar con esta absurda guerra. Felices con sus ideas y con la intención de regresar a casa son asesinados por culpa de la batalla que empieza a hacer furor en donde ellos se encontraban. Situación histriónica que invita a un juego de apariencias desde lo verosímil a lo inverosímil y con personajes que ensimismados en su realidad obvian la magnitud del problema de la guerra.

FANDO Y LIS. AUTOR: Fernando Arrabal. DIRECCIÓN: Rafael Bermúdez. INTÉRPRETES: Paco Piñero. Ángeles Neira, Francisco Morales, Mariano Fraile Alfaro y Concha Távora. ESCENOGRAFÍA: Paco Carrillo. VESTUARIO: Fridor. MÚSICA: Francisco Aguilera. Presentada en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes por Compañía de Actores Sevillanos del 2 de octubre al 3 de noviembre de 1985.

*Fando y Lis*³³⁸ (1955). En España se ha representado por agrupaciones de Cámara. En esta década se representa en 1985. Es una pieza breve de gran riqueza teatral. Una parábola negra y tenebrosa de sádico e inválida. Un episodio de crueldad activa.

La obra es una sin acción teatral metafórica de personas que viajan hacia un lugar que no saben cómo es ni dónde está. Presenta la crueldad del amor sadomasoquista con un brillante humor absurdo y resabios de existencialismo. Los temas son la soledad, la destrucción de lo que se ama, la necesidad de comunicación, lo difícil o imposible de expresar la tragedia, la vida monologante... Unos temas, sus temas, que hablan de lo profundo de la condición humana (Población, 1985a: 16).

³³⁶ Crítica de José Monleón en ÁLVARO, 1984: 57-60.

³³⁷ Hemos utilizado como referente textual en nuestro estudio: ARRABAL, 1988.

³³⁸ El referente textual de nuestro estudio es: ARRABAL, 2009.

Son los temas de cualquier época pero las formas y alegorías con que se expresan corresponden a un periodo concreto. Los diálogos parecen huecos y con doble sentido pero luego no resultan tales. Su construcción desapasionada e irónica no transmite frialdad. Según Haro Tecglen si hubiese sido representado en su momento habría sido un acontecimiento intelectual. “Hoy es todavía algo más que un documento, la obra aún está viva”.³³⁹

Después vendría el estreno de *Tormentos y delicias de la carne*, que tendrá lugar en Barcelona y cuyo montaje no pasará por la capital de España. De esta puesta en escena nos da cuenta Jaume Boix Angelats en un artículo escrito para la Revista *El Público* (Boix Angelats, 1987: 17-18).

RÓBAME UN BILLONCITO. AUTOR: Fernando Arrabal. DIRECCIÓN: César Oliva. INTÉRPRETES: Francisco Portes, Máximo Valverde, Pilar Alcón, Pilar del Río, Rosa Valenty y Alfonso del Real. ESCENOGRAFÍA: Consuelo Cardenal. Estreno: 25 de enero de 1990, en el Teatro Romea, de Murcia. Estuvo en Barcelona y tuvo una pésima crítica, que recogemos aquí. En Madrid se anuncia su entrada tras el estreno pero, debido quizás a esa mala crítica, no llegó a aparecer en cartelera.

*Róbame un billoncito*³⁴⁰ es un vodevil satírico contra los protagonistas del mayo del 68. Se estrena en París en 1973 y en España en 1990. Es una comedia de enredo donde una especie de profesor chiflado necesita mucho dinero para su investigación y poder así obtener el remedio infalible que cure todas las enfermedades conocidas. Un argumento que se mezcla con atracos y secuestros a cargo de su primo, con un profesor de literatura española en la Soborna, con dos monjas y una ministro. Todo y todos metidos a barullo en la obra (Torres Monreal, 1990a: 56-57).

Pérez Olaguer lo considera un texto mal hilvanado, a trozos, sin coherencia en la estructura y el desarrollo. “Es un ir llenando horario. Flojo entramado que solo sirve para largar algunos chistes sobre estudiantes, religión, políticos y poco más. Con una respuesta del público desangelada ya que las risas brillaron por su ausencia”. Cree que en otra época y con otro montaje pudiera tener cierta consistencia o sentido y se extraña que se llegara a este estreno.³⁴¹ Alex Broch califica la puesta en escena de fiasco. Texto, dirección y actuación contribuyen a partes iguales a ello. Lo considera un texto envejecido. Afirma que

³³⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “El primer Arrabal”, *El País*, Madrid, 10 de octubre de 1985.

³⁴⁰ El texto que tomamos como referencia en nuestro análisis es: ARRABAL, 1987.

³⁴¹ Crítica de PÉREZ DE OLAGUER, G., “Un desconocido Arrabal”, *El Periódico*, Barcelona, 17 de febrero de 1990.

Arrabal no sustenta su vodevil en unos arquetipos conocidos en el género sino que busca esos arquetipos de carácter en el tipismo español -el torero, la gitana, el exiliado, la monja-. “Esta “desmitificación” de personajes a principios de los setenta ante un público francés podía tener su gracia pero hoy suena a postizo ridículo. La caricatura ideológica no tiene fuerza revulsiva y desorienta al público que espera otra cosa de un vodevil. La situación cómica se articula en el equívoco de una doble personalidad pero el argumento es un puro disparate sin consistencia”. Y concluye que Arrabal está en todo su derecho de querer cambiar las leyes del género pero su propósito queda en intento. Es fiel a la estructura circular de otras de sus obras y esta acaba en una situación próxima a cómo empieza. El texto si estuviese servido con más luces y mejor actuación podría resultar mejor. Los actores salvo un par de excepciones dan una triste lección de actuación. Todo va a ras de suelo y en eso la dirección y concepción de la obra por César Oliva es el detonante al que hay que imputar el principio de la tragedia.³⁴² Es César Oliva, director, quien calificó de “gran riesgo” representar esta obra porque Arrabal ha manipulado el vodevil para reconducirlo hacia su mundo y de este modo dinamita y lleva al absurdo un universo histérico de utopías y equívocos ideológicos”.³⁴³

Xavier Pérez escribe que Arrabal por momentos se desentiende del vodevil y su construcción y la obra resulta imperfecta respecto al modelo. Le interesa la caricatura de los personajes desde sus parcelas de actuación. Estos personajes son las dos religiosas revolucionarias, un torero que quiere acabar con el capitalismo, un profesor de la Sorbona que quiere ser un torero y un científico que se ve en el deber de salvar el mundo de todas las enfermedades pero que necesita un ordenador valorado en muchos millones. Todos personajes de un enfermizo lenguaje utópico. El crítico observa en el espectáculo un insalvable problema de rito escénico ya que el texto de Arrabal no va a la velocidad de un vodevil convencional.³⁴⁴

En estos años también se estrena *Tormentos y delicias de la carne* en 1987 y los montajes de *El gran ceremonial* en 1988 y del vodevil *Apertura Orangután* en 1989 por el Teatro Estable de Zaragoza (Castro, 1989a: 23-24). En Madrid su siguiente estreno no llegará hasta el año 2001 que se repone *El cementerio de automóviles*. Al año siguiente se estrena *Carta de amor (como un suplicio chino)* (2002) a cargo del CDN. Otras piezas suyas sin estrenar en España son *Los soldados* (1952) que fue su primera representación

³⁴² Crítica de BROCH, A., “Fiasco total”, *La Vanguardia*, Barcelona, 19 de febrero de 1990.

³⁴³ CASAS, J., “Un rave d’Arrabal”, *Diari de Barcelona*, Barcelona, 19 de febrero de 1990.

³⁴⁴ Crítica de PÉREZ, X., “Un vodevil a mitges tintes”, *Avui*. Barcelona, 20 de febrero de 1990.

en Francia en 1959, *La juventud ilustrada* (1966), *El cielo y la mierda*, *La gran revista del siglo XX*, *La marcha real*, *Una naranja sobre el monte de Venus*, *La gloria en imágenes* y *Viva la muerte*

Es seguro que el teatro de Arrabal no ha recibido en España el trato merecido y es igualmente incuestionable que algunas de sus obras son verdaderas piezas maestras. Son obras seguramente inalcanzables para la producción y los criterios habitualmente estrechos de empresarios y público. Sus textos no son apreciados por el espectador habitual ya que el uso ingenioso que hace de la palabra, los múltiples lenguajes que maneja y la procacidad de las situaciones, entre otras características, están más cerca de la vanguardia que del teatro común.

Francisco (Morales) Nieva.³⁴⁵ (*Valdepeñas, Ciudad Real, 1924*)

Dramaturgo, director y escenógrafo. Tanto su figura como su obra constituyen un islote al margen de las diferentes tendencias estéticas surgidas desde la postguerra. Enemigo del *realismo* su producción dramática tiene unas inconfundibles señas de identidad hispánica. Para entender el rechazo visceral que Nieva siente hacia esas fórmulas dramáticas que pretenden ser un reflejo de la realidad es preciso conocer algunos datos puntuales referidos a su biografía. Nieva pasa su infancia con unas tías abuelas sefarditas. Su origen judío le acerca a una rica facilidad expresiva al tiempo que le proporciona una visión especial de lo cotidiano. Esto implica una cierta marginalidad por entender la existencia como un acontecimiento mágico. El hecho de estas influencias es algo que reconoce el autor en el desarrollo de su estética. Algunos miembros de su familia llegan a ocupar cargos políticos durante la República. Son gentes adineradas cuya fortuna van dilapidando en una vida que no escatima placeres. La imagen del Nieva de hoy responde a la de un hombre excéntrico que se puede entender teniendo en cuenta el ambiente excepcional en el que crece. La Guerra Civil produce un impacto tremendo en los ojos del Nieva-niño. La marcha de un miliciano y su hijo -de la misma edad del autor- al frente estampa una huella imborrable en su memoria. Francisco Nieva desde la zona *roja* ve con verdadero espanto el conflicto bélico. Aún peor resulta la imagen de la postguerra en Madrid. Estas visiones son las que determinan en su persona un profundo rechazo a una literatura que pretende ser reflejo de tanta miseria.

³⁴⁵ Sobre este autor y su obra hemos consultado la siguiente bibliografía: BARRAJÓN, 1987, 2003 y 2005; CENTENO, 1996; BONNÍN VALLS, 1998 y PEÑA, 2001.

Antes de 1950 Nieva va desarrollando su vocación pictórica e intenta un primer acercamiento al teatro. En 1953 se marcha a Francia con una beca del Instituto Francés. En el país vecino bajo la dirección de Jean Jacquot trabaja en el Centre National de la Recherche Scientifique y conoce la escritura de Jarry que constituirá otra de sus fuentes importantes de influencia. Consecuentemente tienen lugar las primeras fases en la composición de piezas como *Maldita sean Coronada y sus hijas*, *Tórtolas*, *crepúsculo... y telón*, *El rayo colgado* y *Combate de Ópalos* y *Tasia* esbozado al influjo del mundo artaudiano.

Aunque Nieva escribe siempre en español su teatro permanecerá en los cajones durante casi treinta años porque en España se adopta una actitud hostil ante cualquier manifestación literaria alejada del realismo. El teatro de Nieva resulta en la incompreensión general disparatado porque se halla inmerso en las corrientes europeas contemporáneas que son rechazadas con menosprecio por algunos dramaturgos españoles. Ese rechazo visceral junto a otras causas hace posible que mientras que en nuestro país se estrena *La camisa* de Lauro Olmo en Europa el teatro se encuentra en una fase a años luz de tal temática y estética. Sin embargo por otra parte es fácil comprobar una cierta asimilación de técnicas procedentes del teatro europeo por los autores *realistas*. Francisco Nieva escribe en la distancia y con plena libertad. En París se dedica a las artes plásticas, participa en el grupo COBRA y tiene amistad con pintores y poetas. En los años cincuenta participa en exposiciones de vanguardia. Realiza estudios sobre teatro y puesta en escena surgiendo su interés hacia Craig, Appia, las soluciones expresionistas de Meyerhold y su aproximación a las teorías de Artaud que entonces ya no estaban de moda. En 1955 escribe *La Pascua Negra* y de 1961 datan los textos *El fandango asombroso* y *El aquelarre del pitiflauti*. Poco a poco renuncia a la pintura para dedicarse a trabajos de plástica teatral y además escribe sobre teatro para diversas revistas francesas. Determinante le resultará el trabajo de dramaturgo y director escénico de Bertold Brecht en su primera visita a París y la lectura de Jean Genet y los ensayos de George Bataille.

En 1962 comienza a escribir *Pelo de tormenta* que terminará diez años después. En 1963 realiza diversos proyectos escénicos que en España provocan el interés por su labor. Fija la residencia en Madrid e interrumpe su labor literaria para dedicarse exclusivamente a encargos escenográficos. Son muchas las escenografías que realiza en España a lo largo de los años sesenta y se le conoce como escenógrafo. En 1966 vuelve a la escritura dramática con la obra *Es bueno no tener cabeza* que se estrena en el teatro de la RESAD de Madrid donde trabaja como profesor. A esta obra le siguen otras como *El corazón*

acelerado (1967), *Funeral y pasacalle* (1971) y diversas adaptaciones muy libres de zarzuelas y obras de autores como Cervantes, Larra, etc.

Nieva fue el primer ensayista de su propia obra. Trato de evitar caer en manos de posibles clasificadores de su dramaturgia y para ello establece una división de su producción en tres bloques: *teatro furioso*, *teatro de farsa y calamidad* y *teatro de crónica y stampa* (Pérez Coterillo y Heras, 1973: 23). Una división matizada, con la publicación en 1991 de su *Teatro completo*, en la que introduce cuatro categorías más en la clasificación de su obra (Bécker, 1991: 15-73). Aquí establece los siguientes apartados:³⁴⁶

1- “Teatro inicial” lo integran tres de sus primeras obras. La primera titulada *Es bueno no tener cabeza* (1967) propone un teatro de títeres y siluetas con máscaras. Una breve acción que se desarrolla en un laboratorio alquímico medieval. La segunda es *El maravilloso catarro de lord Bashaville* (1967) cuya acción se localiza en una Inglaterra decimonónica de aires fantásticos y con la figura de un *dandy* como protagonista. Este está emparentado a un catarro. Tanto el personaje como la patología muestran la inautenticidad porque Bashaville (personaje wildeano) tan solo es una mera fachada al servicio de su ridícula imagen pública. Finalmente *Tórtolas, crepúsculo y telón*, (1953) publicada en 1972 y sometida a continuos retoques hasta su versión definitiva en 1989. Esta nos presenta el debate entre la tradición o la renovación del teatro. La acción transcurre en un teatro de provincias allá por los años veinte y retrata con sorna el funcionamiento de la escena y la catadura moral de sus integrantes. Representa el teatro como peste (Artaud). Los personajes principales son los actores de una compañía encarcelados en el teatro porque en el exterior los temen. Pero los enfermos no son ellos sino los personajes espectadores que, en este mundo onírico de Nieva, habitan los palcos. Estrenada en el Teatro Valle Inclán, sede del CDN en 2010.

2- “Dos reoperas”. La primera es ***Pelo de tormenta***³⁴⁷ (1962) que en palabras de Juan Francisco Peña representa el tema de la España negra y conjuga «el popularismo primitivo, ingenuo y desbordante que explota en una fiesta total intentando alcanzar lo que el propio Nieva denomina juerga social». Este fresco de liberación y catarsis colectiva se apoya en una tipología de personajes y en una acción de hondo sabor tradicional. Explicita el conflicto entre aquellos que representan el poder -alguaciles y reyes- aliados con los que encarnan la opresión sexual y vital -obispos, monjas y frailes- y el pueblo coral y carnavalesco de majas y ciegos que sufren las ataduras continuas impuestas sobre

³⁴⁶ Seguiremos la clasificación que aparece en esta edición NIEVA, 1991.

³⁴⁷ Marcamos en negrita las obras que entran en cartelera y forman parte de nuestro estudio

su libertad. Entre las *dramatis personae* sobresalen dos de las figuras más características del teatro de Nieva: el Mal Rodrigo que es el monstruo que simboliza la atracción primaria del sexo y que en ese mundo de opresión que se pretende aniquilar debe permanecer oculto; y el Sacristán Raboso cómplice del anterior y cuya figura entre hombre y mujer, entre ser humano y animal, constituye uno de los ejemplos más claros de la ambigüedad sexual que preside la propuesta de Nieva (Peña, 2001: 323-328). La segunda reópera es *Aquelarre y noche roja, Nosferatu*, (1961), publicada en 1975 y estrenada en 1993 bajo la dirección de Guillermo Heras en la sala Olimpia de Madrid. En *Pelo de tormenta* Nieva se propone escenificar «el efecto coral de la concupiscencia y la tentación» y en *Nosferatu* lleva a las tablas «su crisis, su muerte y su resurrección» a través de una propuesta vanguardista. Propuesta que a pesar de los más de treinta años transcurridos tras su composición se estrena en una sala dedicada a las Nuevas Tendencias Teatrales y que reclama del espectador disponibilidad y atención máximas. Toda ella está inmersa en una estética expresionista deudora del cine mudo alemán que se recrea en la técnica del claroscuro con intención de ofrecer una visión apocalíptica del final de la civilización burguesa provocado por la Primera Guerra Mundial y el renacimiento de un nuevo orden basado en el deseo, el sueño y el afán por romper con lo establecido.

3- “Teatro Furioso”, que Nieva define como “un teatro evasivo, con un fuerte componente de romanticismo en la línea de Büchner y Craig, un teatro de gran ambigüedad.” (Pérez Coterillo y De las Heras, 1973: 23). Es desafío por la libertad. Una reacción escatológica, orgiástica y delirante contra las prohibiciones y represiones de la España negra. Una furia transgresora y una agresión abstracta. Los personajes son prototípicos y corales y la acción rápida y fragmentaria. Generalmente son obras cortas y abiertas al estilo de los libretos de ópera. Las dos vistas anteriormente que subtitula reoperas participan de este apartado. El *Teatro Furioso* está integrado por algunas de sus obras más significativas. Una de ellas es *La carroza de plomo candente* (1969). Esta obra con temática sobre la España negra ofrece una visión denigrada de la monarquía patria como institución dependiente. Una monarquía que sigue los arbitrios de fuerzas opresoras, sobre todo la Iglesia encarnada en el padre Camaleón. La institución está representada por Luis III. Este es un rey asexuado incapaz de fecundar a la *europaea* -la esposa con quien le han casado- siendo en consecuencia rey y reina a un tiempo. El cuadro grotesco se completa con el rito orgiástico interpretado por este rey fanteche y dirigido por la Garrafona -la Gran Madre Telúrica- y con la presencia de la cabra Liliana metamorfoseada en Venus Calipigia y de evidentes connotaciones demoníacas y

ambiguas: “*Es bruja y brujo. La Liliana es cabra y cabrón*”. También Saturno participa en el rito orgiástico. Fruto de este nacerá Tomás que es la representación grotesca de un poder sometido a muy diversos dictados. Otra obra significativa dentro de este bloque es *Coronada y el toro* (1973). Esta parte del personaje de Coronada que siendo hija del cacique Zebedeo se alía con los oprimidos. El asunto se limita a la simple oposición de una parte del pueblo frente a la otra. Con ella se pretende ofrecer un retrato de la degradación y vulgaridad de la España de Franco. A este grupo pertenece también *El combate de Ópalos y Tasia* (1964) que está basada en los diálogos medievales y tiene aire de jácara. Dramatiza la disputa entre las pordioseras que dan título a la obra. Ellas pelean por los amores de Alto Sol bajo la mirada atenta de Dama Vinagre la juez del litigio. En este personaje hay un homenaje de Nieva a una de sus obsesiones dramáticas, la Celestina. Con todo, será el tamaño de los falos de los pajes el elemento que decida de qué lado cae la victoria. Se incluyen en este apartado *Fandango asombroso* (1961) y *Es bueno no tener cabeza* (1966).

4- Teatro de "Farsa y Calamidad" del que dice: “nace de unas circunstancias muy parecidas a las que han provocado el esperpentismo y el caprichismo del arte español; es algo así como un entremés satírico con desparpajo y desmaño enfurecidos. Es un teatro de descarga y reventón de los instintos” (De las Heras, 1973: 23). *Teatro de farsa y calamidad* es más tradicionalismo y resignación. La anécdota se desarrolla linealmente. Los personajes están más individualizados. Son distorsiones del melodrama romántico o surrealista y no tienen el tono festivo, alegre y agresivo del *Furioso*. Lo integran *La señora Tártara*, *El baile de los ardientes*, *Los españoles bajo tierra...* *La señora Tártara* (1969) es una muestra de acendrado alegorismo que asienta sus bases en el melodrama romántico y a través de él pergeña un cuadro de aniquilamiento progresivo de los ideales de Ary el protagonista. *El baile de los ardientes* se estrena en su versión definitiva en 1990 y resulta una lectura personal de los libros de caballería. En ella Nieva distorsiona por vía grotesca el concepto de «héroe» porque Cambicio, lejos de aceptar el camino tradicional del matrimonio, acepta la iniciación erótica que en clave homosexual le sirve en bandeja quien estaba llamado a ser su suegro, el Cabriconde. En *Los españoles bajo tierra* (1975) un ruinoso palacio virreinal español de Sicilia se yergue en metáfora de un país abandonado a su suerte y plagado de fantoches tales como un fraile que necesita la elevación de un columpio o unos tacones para no pecar, una enterradora de niños enamorada de un enano o un peluquero afeminado que tiraniza a sus señores. Otras obras de *Farsa y Calamidad* son: *Malditas sean Coronada y sus hijas* (1949-68), *El rayo colgado*

y *peste de loco amor* (1952), *El corazón acelerado* (1968), *Funeral y Pasacalle* (1971), *El paño de injurias* (1974), *Delirio de amor hostil* (1977).

Dentro de este panorama paródico la religión es referente grotesco por antonomasia. Esta burla no exime de su atracción por la imaginería sacra ni de un profundo sentido ceremonial que subyace en la apuesta dramática de Nieva. Sus obras desde un punto de vista estructural son la escenificación de una ceremonia en la que un joven héroe acompañado de personajes benéficos se dirige hacia la liberación. El joven héroe se verá obstaculizado en su empresa por los constrictores tiranos que pretenden vampirizar la libertad de los demás. Otro aspecto esencial del teatro de Nieva es su lenguaje que manipulado en sus registros lo convierte en una nueva realidad que sorprende al espectador, unas veces por su procacidad y otras por su arrobado lirismo barroquizante. En sus obras “furiosas” y de “calamidad” Nieva asienta definitivamente las constantes de su poética. Su teatro apuesta por la alegoría como forma de hablar del presente. Este es observado a través de un prisma grotesco y caracterizado por la abundancia de sexo y la burla constante a la religión.

5- “Teatro de crónica y estampa” son obras de encargo en las que le interesa tratar hechos históricos y biográficos concretos. Se diferencia de los anteriores en su tratamiento particular del pastiche. El mejor ejemplo es *Sombra y quimera de Larra* (Representación alucinada de *No más mostrador*) que representa, según José Moleón, *una visión totalmente solidaria de la figura de Larra en la España de su tiempo* (Gorna-Urbanska, 1987: 22).

6- “Teatro en clave de brevedad”. En este grupo sobresalen piezas como *El espectro insaciable* (1968), *No es verdad* (1987), *Carlota Balsifinder (Historia Septentrional)* (1987) o *Los viajes forman a la juventud* (1992). En ellas reproduce su particular universo decantándose por un discurso lineal, un lenguaje más normativo y una profundización en la psicología de los personajes.

A su obra hay que sumar las adaptaciones de textos clásicos: *El Buscón* (1975) de Quevedo; *La paz* de Aristófanes (1977) que subtitula “Celebración grotesca” y pertenecientes al Teatro Furioso; *Los baños de Argel* (1979) de Cervantes, estrenada con dirección del autor en el teatro María Guerrero, es un espectáculo mágico donde construyó un texto tipo collage basándose en tres obras de Cervantes; *Casandra* (1983) de Galdós; *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas (1983); *Las aventuras de Tirante el Blanco* (1987) (según el relato de Joanot Martorell) que será una “comedia épico-fantástica” donde funde corrientes tradicionales e innovadoras, mezcla lo clásico y

lo posmoderno y lo extranjero con lo español; *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (2002) que versiona los capítulos primeros de la obra de Jan Potocki; y el libreto de la ópera *Divinas palabras* de Valle-Inclán que con música de Antón García abril fuera estrenada en el teatro Real de Madrid en 1997. Todas sus adaptaciones reflejan su original creatividad.

Ninguna clasificación resultará satisfactoria dado que los mismos componentes aparecen en todos los grupos. Su producción escapa a todo intento jerarquizador. Si en algo coinciden todos los críticos es en señalar que Nieva hace un teatro experimentador e instintivo en el que entran a formar parte todos los sentidos. En palabras del propio autor su teatro “ha de entenderse como una *orgía de lo real*, es decir, como la liberación de las pasiones reprimidas que permitan desenmascarar a la sociedad, para lo cual es imprescindible deshacerse de la mordaza psicologista” (Monleón, 1973: 15). Esto en ningún caso conduce al caos sino que de modo sugestivo expresa la realidad de una forma distinta pero con una profunda dimensión en su contenido en el que predomina la imaginación y la violencia, con lo cual la crítica se hace más sarcástica y *delirante*, pues frente al carácter sociológico que la *generación realista* imprime a sus personajes, Francisco Nieva ofrece una visión más antropocéntrica al despojarlos de la marca psicologista.

En las obras de Nieva se parte de un conflicto mínimo que se va enriqueciendo con los elementos caracterizadores de su teatro. Su estética rompe con la estructura propia del teatro burgués al no tener en cuenta ni su división ni su duración. Puesto que la forma tiene un significado especial en su teatro el lenguaje se ve afectado por ello. La riqueza expresiva de Nieva lo une a Valle-Inclán. Ambos hacen del lenguaje una poética muy particular. En el caso de Nieva quedan al mismo nivel la frescura del lenguaje cotidiano con la invención de neologismos y la ausencia de las frases hechas. Al mismo tiempo surgen parlamentos automatizados en boca de personajes que transitan por la escena como si esta fuera un sueño. Este carácter onírico brinda la posibilidad de trabajar con un texto abierto porque desdibuja las fronteras entre la consciencia y el sueño permitiendo el enriquecimiento de la ceremonia escénica. Hay que mencionar la presencia del erotismo en las obras de Nieva. Su significado lejos de toda carga moral debe entenderse como un desbordamiento más de los sentidos. Al hablar de ello Nieva dice: “Los mismos sueños eróticos son una ceremonia maravillosa cuando se sueñan sin el dominio de la censura, cuando el inconsciente se libera a sí mismo de una serie de significaciones Y de pesadumbres tremendas para organizar una extraña "misa" en la que el sexo va a ser

magnificado. Así es como yo quisiera organizar un espectáculo” (De las Heras, 1973: 24).

Nieva comienza a estrenar en España durante la Transición siendo de los pocos autores que miran el futuro con cierto optimismo, lo que no significa que ignore las dificultades. Por un lado reclama una política cultural de acercamiento al arte fomentando un espíritu crítico y el acceso por igual a la cultura. Es necesario para ello un nuevo público capaz de pensar con autonomía y que pueda exigir la protección de sus autores clásicos y contemporáneos. Por otra parte advierte como gran obstáculo del teatro contemporáneo el estado *moribundo* del público: “Ya no hay casi autores oficiales. Los oficializa el gusto del público y el dinero que dan en taquilla. Cuando se acaba eso ya no queda autor oficial, sino, en general, un señor que ha ahorrado y ha puesto una boutique o un bazar” (Paredes, 1978: 60-61). En *Salvator Rosa (o El artista)* (1976) presenta un complicado debate entre arte y la renovación y dice a través de su protagonista: “*Cuando los artistas hacemos alguna cosa que está bien, aceptamos todas las críticas, pero sabemos que está bien. ¿Qué la cosa no gusta? Amigo, hay que seguir luchando. La perfección de una obra de arte no la puede juzgar el pueblo así, de sopetón. Hemos tenido muy mal público*” (Nieva, 1991: 927). Define así su posición ante su trayectoria artística y de la situación del teatro dirá:

Ahora se nos pide a los dramaturgos que hablemos de actualidades, que seamos algo así como periodistas del tablado. ¡Qué pretensiones narcisistas!, cuando el teatro occidental nació para tratar primero con dioses y mitos. Frente a este narcisismo ideológico, el mejor proyecto de un dramaturgo sería empezar así; Se levanta el telón y aparece Dios. ¡Qué escándalo! (Nieva, 1980c).

El concepto teatral de Nieva -y no se ha citado a Artaud caprichosamente- pasa por un firme y febril propósito de libertad intelectual donde la ceremonia atemporal se convierta en espasmo recreado y revelador de esta lúcida locura que es vivir. Sus textos no son fáciles de montar debido a su lenguaje oral desbordante, lleno de neologismos y figuras retóricas. Cada obra plantea situaciones extremas cuyo desarrollo es más importante que la acción que avanza y retrocede a merced de su verbo excesivo.

Francisco Nieva mantiene una extensa e intensa labor dramática cuyos resultados empezaron a ser visibles en España desde la transición política. A partir de este momento el desconocido Nieva-autor se deja ver en los escenarios aunque no exento de polémicas. Es a partir de la década de los ochenta cuando llega el reconocimiento a su importante

labor dramática a través de premios y nombramientos. Algunos de sus textos han salido a la luz veintiocho años después de haber sido escritos. Hoy por hoy Nieva ocupa el lugar que le corresponde pero sin olvidar que hubo un tiempo en que no estrenaba ni publicaba en nuestro país. El aspecto positivo es que Nieva consciente de que su teatro sería para otra época escribe con *libertad*, al margen de los conflictos que se producían en España, lo cual hace que el dramaturgo tenga una visión distanciada de su propio país que le produce un sentimiento de ternura e ironía, sin dejar de saberse producto de ella (Monleón, 1978: 44).

LA CARROZA DE PLOMO CANDENTE y COMBATE DE OPALOS Y TASIA. AUTOR: Francisco Nieva. DIRECCIÓN: José Luis Alonso. INTÉRPRETES: Laly Soldevilla, José María Prada, Pilar Bardem, Félix Navarro, Valeriano Andrés, Rosa Valenty, Eddy Lage, Antonio Mancho, Luisa Rodrigo, Julia Trujillo y Ana María Ventura. DECORADO y VESTUARIO: Grupo Escuela A. D. Moisés Guirguis y J. A. Cidón. Teatro Fígaro del 27 de abril al 5 de noviembre de 1976.

Durante la transición política española, en 1976, se estrena con *La carroza de plomo candente*³⁴⁸ (1969). Esta sorprendió por su fantasía e imaginación y una escritura llena de referencias clásicas y de clara influencia surrealista y expresionista. Un texto con continuas raíces en la cultura y la tradición española. Esta pieza se representará en el mismo espectáculo junto a *El combate de Opalos y Tasia* (1964).

La carroza de plomo candente presenta un carácter ceremonial ya marcado con el subtítulo "Ceremonia negra en un acto". Es una visión surrealista y grotesca de la España negra. La cama de Luis III se transforma en una carroza una noche de tormenta y magia. El rey impotente en varios sentidos necesita preñar a la reina. Sus consejeros Frasquito barbero sinvergüenza y el padre Camaleón fraile inquisidor no saben cómo hacerlo. Garrafona nodriza celestinesca invoca la ceremonia negra de la boda del torero Saturno y la cabra Liliana. A raíz del rito aparece desnuda la Venus Calipigia que debe estimular al rey pero será Saturno quien se acueste con ella. De esta unión nace el príncipe Tomás que tiene doce años y es un rebelde. Los tres consejeros del rey matarán al heredero. Luis III, que había desaparecido de escena, sacará la cabeza de la cama como si despertara de un sueño. Nada ha cambiado. Ni la religión fanática representada por Camaleón ni la brujería de la España primitiva representada por Garrafona pueden salvar al impotente rey.

El autor genera un espectáculo con los atropellos que durante siglos han ejercido los

³⁴⁸ Para nuestro estudio de la obra y las réplicas que aparecen en el mismo están tomadas de NIEVA; 1986.

monarcas españoles sobre sus súbditos. Estos no solo han delatado su incapacidad y falta de visión hacia el futuro sino que han creado una sociedad con espíritu trágico y exteriorizado en rituales supersticiosos. También se sirve de la Iglesia católica que con dogmas y tradiciones han contribuido a un clima represivo, a miedos, a odios y a venganzas. El autor crea un espectáculo esperpéntico y fantasmagórico que revela de modo diferente, con estética diferente, una realidad conocida para el espectador. La ambientación oscura como la España que representa se inicia con una tormenta acorde a las ceremonias esotéricas. Allí la naturaleza y los sentidos van del revés, los truenos anteceden los relámpagos y el ruido del trueno se evita tapando los ojos. Desde el principio estamos en un mundo surrealista y fantástico: “*CAMALEON.- Será una sombra marcada y sacada de quicio. En noches como estas no hay leyes físicas*”. Los personajes carecen de psicología. Desde la óptica burguesa son expresión de lo burdo, deforme, pervertido y soez. Son desechos humanos inmersos en una escena cuyo principal elemento es una cama que funcionará como símbolo.

Una de sus mejores obras. Los sentidos se desbordan y el sexo aparece como manifestación de una sociedad reprimida y orgiástica al mismo tiempo. Cada personaje mostrará sus instintos animales excepto el príncipe que lo hará posteriormente. Este tiene aspecto infantil, bobalicón y femenino. La descripción física que hace el autor guarda parecido con la reina Isabel II. Nieva insiste en afirmar que su teatro es de la imaginación y no hay que forzar correlaciones entre realidad y obra, no existen. Pero los referentes son inevitables y en su producción no podemos hablar de imaginación pura. Para Nieva el teatro es juego y magia y esta obra es una auténtica caja de Pandora porque personajes y objetos sufren una metamorfosis a lo largo del acto. La cama se transforma en carroza de plomo candente que por un lado es símbolo del trono real y por otro un referente religioso al presentarse como un trono de Semana Santa. Esta transformación subraya el carácter ceremonial de la obra que presenta una cultura hispánica donde se entrelazan paganismo y beatería y la Iglesia ejerce como concubina avariciosa. Es el retrato de la España negra. La provocación llega cuando se introduce Frasquito el barbero sinvergüenza y homosexual, el Padre Camaleón fraile inquisidor que en consonancia con su nombre es un diablo disfrazado y los gatos (felinos promiscuos). Los nombres tienen significación simbólica. Garrafona vieja bruja y nodriza de Luis III se asocia al vino contenido en garrafas. Su precedente es la Celestina. Garrafona para la ceremonia que va a tener lugar viene acompañada de Liliana la cabra hermafrodita. Esta es un animal destacado en el ocultismo pues el cabrón es la reencarnación del diablo y símbolo de

adoración lasciva. Su nombre remite a Lilith que etimológicamente significa monstruo de *la noche* y es adoptada en brujería como ídolo. Lilith es la primera mujer creada por Dios que abandonó a Adán por no permitírsele gozar de igualdad con su marido. Adán se quejó y los Ángeles la encontraron fornicando con los diablos. Lilith rehusó volver. En la obra gracias a un conjuro la cabra Liliana se transformará en Venus con objeto de llamar la atención a un Luis III poco interesado. El príncipe es un necio que se deja conquistar por juegos pueriles descuidando cuestiones de estado como la de asegurarse un heredero. Esto motiva la magia de Garrafona. La astuta nodriza además de valerse de Venus utiliza a Saturno. Este es un torero rondeño mitad hombre mitad animal que se excita sexualmente con nalgas de la divinidad pagana para que Luis tome ejemplo de lo que debe hacer. Pero de esa excitación reprimida no solo es partícipe Saturno que describe su deseo con imágenes y metáforas poéticas. La excitación alcanza también a Frasquito (de Francisco o de recipiente pequeño que contiene esencias) para quien la visión tiene matiz masculino en lugar de femenino y al Padre Camaleón que busca no dejarse arrastrar por su instinto sexual. La escena provoca una irrefrenable excitación en cuantos se hallan presentes excepto en el asexual Luis que solo despunta cierta curiosidad. En el momento culminante invade la oscuridad y tras el restablecimiento de la luz Garrofonta y Camaleón se dan cuenta de la catástrofe ocurrida. Saturno en lugar de copular con Venus lo ha hecho con el príncipe que aparece echado sobre la cabra.

La obra es prolifera en elementos faunísticos y mitológicos. Gracias al ceremonial mágico Luis III se convierte en híbrido de hombre y mujer. La doble sexualidad permite dé a luz un niño desgraciado, Tomás. Este es un diablillo símbolo de la España nueva que renace chamuscada. El carácter obcecado de Tomás le lleva a contrariar a todo el mundo. Nadie consigue hacerse con él y por quienes le rodean cambian de actitud pasando de la complacencia a la reprimenda y finalmente a su destrucción. Saturno el padre lo amenaza en una evocación de "Saturno devorando a sus hijos" de Goya. Pero el final reserva otra sorpresa.

La puesta en escena resultó un gran acierto tanto por la ambientación escenográfica cargada de presagios como por la caracterización de los personajes. Llama muchísimo la atención el lenguaje. Un riquísimo lenguaje oral desprovisto de fórmulas costumbristas en el que la expresión surge espontánea. Este lenguaje tiene una profunda raíz poética y por tanto rítmica y se apoya en la Obertura de "El rapto en el serrallo" de Mozart con su música "turca". La singularidad del lenguaje viene marcada desde el título que elige el adjetivo "candente" que tiene mayor expresividad poética. Lo lírico se entrelaza con lo

popular y en conjunto sale una expresión vital que por separado se desligan. Los insultos se multiplican y se entrecruzan citando el nombre de una población y a continuación expresiones malsonantes que identificamos fácilmente: “SATURNO.- ¡Cienpozueros! ¡Horcajo! ¡Marranchón! (...) SATURNO.- ¡Churriana! ¡Calaparra! ¡Me cisco en las Indias occidentales!...” La riqueza del lenguaje conjuga arcaísmos con vulgarismos, populismos, neologismos, cultismos y todo tipo de palabras altisonantes. Nieva consigue desenmascarar la ferocidad de lo cotidiano con un sentido del humor que sobrepasa lo trivial haciéndose eco de la ironía, lo irracional y la sátira. El cosmopolitismo también tiene su hueco gracias al símil y sorprende la agudeza cómica cuando compara el Nilo con el Manzanares. También, con humor surge el referente histórico cuando el rey -que parecía eterno- por fin muere y que remite a un Franco agonizante que no acababa de fallecer.

COMBATE DE OPALOS Y TASIA (*Pequeño preludio orquestal*). AUTOR: Francisco Nieva. Se estrena con *La carroza de plomo candente* (ver esta).

*Combate de Ópalos y Tasia*³⁴⁹ (1964) es un texto teatral, una ceremonia operística que refleja la atracción de Nieva por este género musical. En ella la acción rápida permite una expresión concisa. Si la música desarrolla esa síntesis los actores han de ser capaces de lo mismo partiendo del texto como soporte. Defiende que es un nuevo género, *reópera*, que se desentiende de la duración habitual de una obra y por eso el texto en sí es breve y no tiene división o subdivisión alguna en su estructura de un acto. No tiene anécdota. Es la teatralización de la rivalidad de las dos mujeres que se disputan el amor y el sexo de Alto Sol que no aparece en escena. Riñen como verduleras que son. Sin dignidad reptan y se revuelcan en la inmundicia. El sexo irrumpe entre ellos con auténtica ferocidad y con la misma furia es arrojado al público que no puede dejar de sentirse estremecido e invocado en la ceremonia. Los personajes son prototipos. Dama Vinagre pertenece al grupo de “las madres cenagosas” o celestinescas y es sabia, cínica, tentadora, trasmisora de la culpa. Su salida impresiona por lo grotesco de su apariencia y a medida que la conocemos produce una profunda repulsión. “*Es un divertido e hiperbólico figurón barroco. Todo en ella huele a la revenida sensualidad cerebral de algunas viejas indignas. Lleva sujeto en bandolera un tambor de regimiento*”. En su labor de pregonera

³⁴⁹ El texto para el estudio de esta obra y las citas del mismo pertenecen a la edición NIEVA, 1983.

Dama Vinagre se dirige al público y cuenta algo que todavía no ha sucedido y que se repetirá. Jugamos al teatro dentro del teatro con la *lógica irracional* del surrealismo. Este es uno de los planteamientos básicos de este teatro furioso que implica un estallido de la alegría de los sentidos y con el que Nieva goza al trajinar con los mismos. El conflicto de partida es mínimo. Dama Vinagre es una vieja alcahueta que abusa sexualmente de niños y adolescentes. Tiene un sobrino, Alto Sol, por quien se disputa el combate. Ópalos y Tasia son personajes de mujer, “víctima superior”, grotescos de sexualidad instintiva y violenta, tenaces, rebeldes y populares. Van con sus respectivos pajes. Los nombres de los personajes son simbólicos. Dama Vinagre refiere su carácter desagradable y pervertido. Se agria como el vino y pasa del placer al rechazo. Alto Sol tiene connotaciones grandilocuentes. Tasia viene de Tasio que en mitología es sobrenombre de Hércules. Ópalos es por el mineral al que se atribuían virtudes fabulosas para recrear el corazón, preservar de los venenos, desterrar la tristeza y las enfermedades malignas y como objeto de buena suerte.

“La sexualidad está omnipresente, los personajes están liberados de toda represión. La sexualidad actúa como un símbolo *que intenta ofrecernos una interpretación entre mística y política del país*” (Bibaltúa, 1983: 20). Encontramos a un Alto Sol prostituido y sodomizado desde niño y objeto de las fantasías sexuales de cuantos lo desean:

DAMA VINAGRE.- Cuando una señora de carroza le puso en la mano una moneda de oro por toda la confitería. ¡Angelito, cómo me vino de contento! Ya no hubo quien le hiciera seguir un oficio. Quiero servir de postre a la mejor sociedad, decía de niño. Y así ha sido; que el difunto rey, cuando ya no gustaba de ninguna favorita, hacía que recogieran a Alto Sol en el mercado y se lo llevaran al palacio todas las mañanas con el desayuno. Y así le he visto yo al hijo de mis entrañas, meando ambrosía dorada sobre la torta de miel y pasas de Su Majestad, que ya no gustaba de mojar en otra cosa (Nieva, 1983: 212).

El autor se sirve de la poesía para manifestar un contenido escatológico. De gran efectismo es la pelea en la que se enzarzan Ópalos y Tasia que aparecen por diferentes laterales y el espacio se transforma en cuadrilátero de boxeo. Ambas llevan un paje de exuberantes atributos sexuales con los que se mide la virilidad. El enfrentamiento comienza con fuertes insultos. Tasia escupe un sapo por la boca causando el asombro de los reunidos. La degradación de las mujeres se acentúa con su atuendo sucio y desgarrado

que viene a ser una sátira de las galas de grandes damas, corrompidas como ellas pero de apariencia impecable. Ambas sacan lo peor de cada una exteriorizándolo abiertamente. Se revuelcan en el lodo y en su hedionda cotidianidad en la que el público con rechazo no puede dejar de sentirse implicado. El estiércol es componente de su hábitat y no sienten pudor para manifestarse como son. Ellas son fieras luchadoras que pelean hasta la muerte. Pero la muerte aquí tiene carácter simbólico y mágico a la vez. Al morir se transgrede un límite alcanzando un modo de vida diferente. En el caso de Ópalos, su órgano sexual se transforma en prodigio capaz de crear música que serena a quienes la rodean. Tasia por su parte decide ser monja, lo cual tiene una cierta ironía.

Se utilizan varias técnicas cómicas. La mecanización y la repetición que duplica damas y pajes y repite acciones. El efecto aceleración o bola de nieve que provoca un combate que crece, con insultos cada vez más personales e invitación a sus pajes a participar y que llegará a la lucha física. La introducción de lo inesperado e incongruente. Los golpes, insultos, chistes verdes, temas tabúes. Una creatividad lingüística que domina en los insultos y las referencias sexuales. Dama Vinagre representará un elemento metateatral en la obra ya que asume una función de maestro de ceremonias o pregonera que anuncia lo que va a pasar y llama a las participantes. Estas como boxeadoras entran y saludan al público. Al final parecen muertas como si la pelea hubiese sido real pero enseguida se rompe el realismo al pedir Dama Vinagre a Tasia que jure y llore por haber perdido. Más metateatro en las alusiones y parodias de obras literarias. Parodia de lo erótico, idealización del cuerpo femenino, visión tópica de la sexualidad, tratamiento distinto de los dos sexos que trata a la mujer de hermosa y dulce y al hombre de fuerte y agresivo. Exageración cómica de los atributos de los pajes que implican una desmitificación del falo.

La obra atacada por “mal gusto” o por “la obscenidad por la obscenidad” trata la sexualidad con libertad transgresora pero en tono humorístico. Erotismo a través del lenguaje barroco lleno de sorpresas. Un sector de la crítica acoge con cierta sorpresa *La carroza de plomo candente* y *Combate de Ópalos* y *Tasia* resaltando la aparición de unos desnudos en escena. Ante esto el autor aclara el valor de los mismos dentro sus obras que los diferencia de la vorágine inmotivada del destape e insiste en el hecho de que “ambas están escritas *“en su momento”*, es decir, con cierta exactitud cronológica respecto a una renovación del teatro dentro de nuestras fronteras” (ABC, 23-04-1976).³⁵⁰ Aunque

³⁵⁰ Antecrítica, LABORDA, Á., “*La carroza de plomo candente* de Nieva”, ABC, Madrid, 23 de abril de 1976, pg. 64.

algunos piensen que Francisco Nieva es un nuevo autor con una producción reciente:

¿Quién no ha de identificarse con esta sátira feroz de un mundo del que venimos? ¿Quién podría escaparse a la seducción de esta burla última de nuestras costumbres, divertida y desgarrada, casi circense, de esta segunda obra? El que se ponga en contra de esta formalización del erotismo, del modo de vida de esta concepción de cuanto ha rodeado a nuestros antepasados y acaso aún nos rodea, ¿a qué puede apostar? Vamos hacia un tiempo nuevo. Vayamos con un teatro nuevo (García Rico, 1975).

Claro que no hay respuesta más apropiada para este descubrimiento que el título de un artículo firmado Nel Diago: *Un autor “novel” con más de 25 obras escritas* (Diago, 1976: 11-14). De todas formas cualquier obra de Nieva -de las estrenadas al inicio de la Transición- irá seguida de una polémica ya que a nadie deja indiferente.

SOMBRA Y QUIMERA DE LARRA. AUTOR: Francisco Nieva. DIRECCIÓN: José María Morera. INTÉRPRETES: Fernando Marín, Margarita García Ortega, Antonio Medina, Fernando Delgado, Ana María Barbani, José Antonio Ferrer, Miguel G. Monrabal, Ana María Morales, Ángel Gil, Berto Navarro, Alga Galicia Poliakoff, Juan Antonio Castro y José González. DECORADO. Grupo Escuela A.D. FIGURINES: Juan Antonio Cidrón. Estrenada en Valencia. En Madrid: Teatro María Guerrero del 4 de marzo al 11 de abril de 1976.

*Sombra y quimera de Larra: representación alucinada de “No más mostrador”*³⁵¹. Es una libre adaptación de la obra de Mariano José de Larra con las inconfundibles señas de identidad de Nieva. Pertenece al teatro de *Crónica y Estampa* que trata hechos históricos y biográficos en forma de pastiche, es decir, mediante imitación estilística. La obra refleja un estudio del escritor y su época creando un drama nuevo como marco para la comedia *No más mostrador*. Los personajes son actores que representan la comedia de Larra que a su vez se basa en *Les Adieux au comptoir* de Scribe estrenada en París en 1824 (Zatlin Boring, 1980, 24-25). La historia básica de La Comedia -de Larra- es la de una mujer pretenciosa casada con un comerciante rico que quiere casar a su hija con un noble. El padre prefiere como yerno un buen burgués trabajador como Bernardo y no un frívolo y arruinado conde. Así que le pide a Bernardo que se disfrace de conde y así su hija se

³⁵¹ Para nuestro estudio de la obra hemos manejado la edición NIEVA, 1990.

enamorará y cuando descubra todo ya habrá visto que él es mejor que un noble verdadero. Larra utiliza efectos cómicos tales como cuando Bernardo hace de conde introduce al conde haciendo de Bernardo; Deogracias, el padre, se burla de su mujer pero cae víctima de su engaño al tener que pagar una cuenta del verdadero conde; su mujer, Bibiana, cambia muy de prisa de opinión según su conveniencia. Larra a través de su obra descubre los defectos de su sociedad: el duelo, el juego, la hipocresía, el materialismo.

Nieva intercala casi los dos primeros actos de *No más mostrador* y varía el tercero. Estructura la acción en tres niveles. Uno “fantasmal y onírico” que comprenden el entierro de Larra en el prólogo y su muerte en el epílogo. Un segundo nivel “real” que incluye el mundo de los actores contemporáneos de Larra. Y el tercer plano “ficticio” es el de la comedia *No más mostrador*. Los personajes van a funcionar en varios planos. Nieva hace coincidir el estreno de La Comedia con la muerte de Larra que asiste en un palco a la representación como espectador. Introduce escenas macabras dentro de la tradición romántica -el entierro con la lectura del poema de Zorrilla, la tumba, el fantasma, la mujer calavera- junto a La Comedia de corte neoclásico. Refleja así la dualidad de la vida y escritura de Larra. Sus pasiones y suicidio romántico frente a sus obras racionalistas y neoclásicas. Los personajes como actores representan a la sociedad externa y rebelan su hostilidad hacia el dramaturgo. Los espectadores saben que como fruto de esos ataques se matará puesto que han visto su entierro. Para Nieva lo onírico muestra que todo ocurre en la cabeza de Larra. Todo es la expresión de su pensamiento y de ahí el título. Sin embargo los espectadores no reciben fácilmente esa interpretación al no estar muy presente la figura de Larra durante la acción central (Zatlin Boring, 1980, 27-30).

El escenario se divide en camerinos y escenario dándose escenas simultáneas y paralelas según se actúe La Comedia o se espere. El drama real de los actores reflejado en los personajes de La Comedia junto con la actitud negativa hacia el autor llegan a dominar la escena y deja La Comedia cambiada y sin terminar. Son múltiples los aspectos metateatrales que aparecen: el drama secundario puesto en escena por los personajes del drama principal, las referencias constantes de los actores a hechos reales de la vida de Larra y la historia de España, las alusiones a otras obras literarias, al teatro de la época, a los artículos de Larra y también las alusiones a la pieza que representan comentando lo que van a hacer contra los deseos del dramaturgo cuando estén en escena. Otra categoría de metateatro es el papel en el papel. Esto incluye todo el melodrama dentro de la pieza marco y comprende la seducción de Antonia por Larra, la perfidia de Romerito y el anónimo que recibe la actriz enamorada durante la representación y que recuerda la obra

de Tamayo y Baus *Un drama nuevo*. Más formas metateatrales son las suplantaciones de personalidad en La Comedia: Bernardo hace de Conde, El Conde hace de Bernardo, Bibiana deseosa de estar en la mejor sociedad siempre finge lo que no es... Larra utiliza el metateatro para satirizar su sociedad y Nieva con los personajes que hacen de personajes y que a su vez dentro de La Comedia adoptan otro personaje subraya el cinismo de Larra, su época y la nuestra. La obra descubre la actividad entre bastidores. Recuerda la importancia de Larra como crítico teatral y especula con la verdadera causa de su muerte. Sirve de espejo público de la historia más reciente extendiendo la crítica a la sociedad actual. La actitud disconforme de entonces se acerca a la de nuestros días (Zatlin Boring, 1980, 30-34). Nieva crea en torno a la figura del «Fígaro» un clima de incompreensión y rebeldía que provoca la tragedia y culmina con el suicidio del escritor. Este no se produce tras la ruptura con su amante sino en el palco proscenio desde el que Larra contempla la representación de su obra.

La crítica fue positiva con respecto al denominado entonces autor novel. Veamos algunos extractos de ellas:³⁵²

-Este estreno de un autor novel y homenaje a una figura representativa del periodismo en su vertiente literaria crítico-social merecía suerte en cuanto a la asistencia del público. “El público anda enfangado entre el “destape” y el éxito de “escándalo” y todo lo que no halague su instinto primario o su malsana curiosidad corre riesgo de caer en vacío. No es el caso de *Sombra y quimera de Larra* que no llega a éxito multitudinario pero que se mantuvo con la dignidad que corresponde a su calidad literaria y altura de miras”. Un “rara avis”, según el crítico, en el cotarro teatral que nos circunda” (Francisco Álvaro.).

-Según J. A. Aragonés, una lúcida interpretación de Nieva que consigue trasladar a nuestros días el talento crítico y liberal de Larra. Del público dirá: “fetén” y carente de prejuicios, con reacción entusiasta ante el soberbio espectáculo de un Larra recreado con muy afinada sensibilidad por Nieva, un nombre en la escenografía que, a no tardar, va a serlo de la dramaturgia actual”.

-Amorós dice: “Nieva es dentro del nuevo teatro español la figura de mayor interés. Su *Teatro furioso* muestra a un dramaturgo importante, de raíz surrealista, gran plasticidad y espléndido dominio del lenguaje, aunque en esta ocasión abandona un poco su línea habitual para ofrecer un acercamiento a la figura de Larra [...] Lo más difícil en teatro es poseer imaginación creadora y Nieva tiene esta capacidad imaginativa en gran medida.

³⁵² Todas las críticas que se reseñan sobre esta obra están extraídas de ÁLVARO, 1977: 17-24.

La obra que presenta está llena de felices invenciones literarias y plásticas, humorísticas y trágicas”.

-Escribe A. Baquero: “La obra es minuciosa y documental y aprovechando la comedia de Larra y otros de sus textos resulta un hallazgo. Nieva forma un entorno sobre la trama que refleja la época de mediados del siglo XIX y su reflejo en la España actual [...] Auténtico estreno de autor español y con interés de principio a fin de la representación, extraordinario”.

-Para García Rico: “Sentido histórico. Patentación de su legado convertido en exégesis, en método o en grito. Nieva elige *No más mostrador* y ofrece una comedia sobre la comedia, teatro dentro del teatro y una hábil dialéctica que nos aleja y aproxima en brillante paradoja escénica. Utiliza artículos de Larra desplegando ante nosotros la imagen de una sociedad que en tantos aspectos nos resulta cercana”.

-Según J. Trenas: “Ofrece una elaboración intencionada del texto primitivo. En el teatrillo se dan dos actos de la pieza base reforzados con la dialéctica de los artículos de Larra y puesta en boca de los actores que hablan del escritor, le enjuician y en un espléndido juego pirandelliano se rebelan contra él”.

-Pablo Corbalán comenta: “Los cómicos, de principio, están contra el autor y la comedia. Y dentro de la comedia comienzan a dejar de ser intérpretes de ella para transformarse en la sociedad española que Larra vivió y a la cual se enfrentó con tanto talento como gallardía. La obra es un acierto. El personaje Larra presenta al público la obra que acaba de escribir y al mismo tiempo se presenta él con su abrumadora carga de vencimiento y derrotas. Realidad y ficción se superponen y funden”.

-M. Díez Crespo: “El final es otro acierto. Asistimos no a la rebelión de los cómicos como puede parecer a primera vista sino a la rebelión de la sociedad que tan duramente había criticado el gran periodista. Entonces Larra se suicida en el palco. Nieva pretende ofrecer el espectáculo de una sociedad contra el crítico. Lo que el propio Larra veía en su tiempo. Entonces este que había estado siempre en lo alto se derrumba. Su muerte está envuelta en una historia de amor imposible pero más imposible es para él soportar una incompreensión tan brutal”.

-A. Prego: “Para mayor atracción Nieva introduce en el escenario un barroquismo ardiente que acaba transformando en surrealismo. Esto es algo que nos entra por los ojos y nos admira. Sin perder el hilo conductor nos mantiene sujetos a la personalidad de Larra y a este hace asistir desde un palco al estreno de *No más mostrador*. Con ello asiste a las envidias, censuras y desprecios de los contemporáneos a quien azotaba y agredía a diario.

Estos sin duelo se lanzan contra el que terminará siendo espectador de su propio fracaso. Los cómicos se alzan contra su crítica y en un sarcástico cambio de conducta, con el disparo que pone punto final a la vida de “Fígaro”, brotarán los elogios al hombre que ya es un cadáver y no puede poner en solfa a nadie más”.

-Escribe Lázaro Carreter: “Los personajes-actores no ocultan su irritación contra el desdeñoso y virulento autor con alusiones y miradas coléricas a su palco en donde asoma una mano enguantada. Otras veces son las miradas solas las que manifiestan el furor de la mediocre sociedad zarandeada por los artículos del escritor. Pero Larra podía ser simultáneamente antipático y gentil. Nieva muestra ambas reacciones haciendo que en momentos la representación de *No más mostrador* se alucine -de aquí el subtítulo: *representación alucinada*- y que sus intérpretes pierdan la letra para que sus réplicas den testimonio de entendimientos encontrados como por ejemplo el odio fiero de Romerito; la pasión de Julia por “Fígaro”; o la nostalgia del cómico adocenado, Deogracias, tipo que el propio Larra satirizó. Son varios los planos que se entrecruzan y testimonian el cuidado en la construcción del drama”.

-Para J. Monleón: “*No más mostrador* es solo el pretexto para revelar la chatura de nuestra vida teatral, la maledicencia de los cómicos, la relación entre esa mediocridad y la mediocridad de la vida nacional. Factores que hacen del choque de Larra con el teatro de su época un conflicto de resonancia política y cultural. Larra en lugar de pegarse un tiro tras el fallido intento de reconciliación con su amante -como sucedió-, en la recreación de Nieva lo hace en el palco del teatro tras asistir a una representación «alucinada» de su obra. La verdad poética no coincide con la verdad anecdótica... Los diversos planos demandaban diversos estilos de interpretación, sincronías y asincronías que clarifican el discurso ideológico y la complejidad de la acción”.

DELIRIO DE AMOR HOSTIL (o el barrio de Doña Benita). AUTOR: Francisco Nieva. DIRECCIÓN: José Osuna. INTÉRPRETES: María Fernanda D’Ocón, Silvia Tortosa, Víctor Valverde, Florinda Chico, Daniel Dicenta, Alfonso Goda, Manuel Salamanca, Juan Llaneras, J.A. Lebrero. ESCENOGRAFÍA: Carlos Cytrynowski. FIGURINES: Juan Antonio Cidrón. Teatro Bellas Artes del 24 de enero al 12 de marzo de 1978.

Nieva destaca por la riqueza verbal. Hace del lenguaje dramático una poética que

permite considerar sus obras poemas escenificados. *Delirio de amor hostil*³⁵³ (1977) se estructura en dos partes. Es un sainete trágico madrileño. El lenguaje y el espacio resultan reconocibles y sin embargo distantes porque la expresión pierde su significado único y se llena de múltiples contenidos. Para ello el autor transgrede el costumbrismo y se desliza hacia lo irracional que no necesariamente se convierte en caos. A veces se tiene la sensación de un conjunto de pinceladas discontinuas que constituyen una unidad. La escenografía por otra parte será es un mecanismo vivo que evoluciona con la acción y los personajes. Es como una maquina inteligente que se mueve en el ámbito del drama a la vez que la sucesión temporal se apoya en elementos técnicos que permiten su percepción. En todas sus obras existe una contraposición de valores como esquema básico sobre los que destaca la dicotomía dignidad / indignidad.

En *Delirio del amor hostil* los personajes pertenecen a un submundo de marginados. Su modo de vida miserable y arrabalero siembra en ellos la condición de indignos. Es más, Nieva acostumbra a subtítular una o dos veces sus obras y en esta ocasión además de llamarla “El barrio de doña Benita” añade “Drama sin honor” y con ello subraya doblemente su intención. El espacio y el tiempo son imprecisos. Nieva inventa por tiempo “*un ahora fugitivo y casi antiguo*”, y la acción transcurre “*en el desapareciente Barrio de Doña Benita, frente a Madrid, ciudad maldita en el occidente europeo*”. Prevalece un sentido efímero de la vida que resulta ilusorio y fantasmagórico. De ahí que la dicotomía entre verdad y mentira sea uno de los pilares sobre los que se alza el texto y en la medida en que llegamos al final la dicotomía se reitera con mayor insistencia. Ese mundo imaginario -pero reconocible- se complementa con el personaje de seudónimo cabaretero la Coconito. Esta no deja de hacer referencias al teatro. Es consciente de su condición de personaje y del espectáculo en el que está inmersa y al que asisten los espectadores formando parte de él (metateatro). Hay cierta relación de La Coconito con la Celestina sin olvidar que *Delirio del amor hostil* parte de un relato de Gómez de la Serna titulado *El novelista* (1923). La Coconito es una vieja vulgar, soez e ignominiosa que en su labor de alcahueta buscará a un joven para Ermelina. Este personaje que surge como una *Eva futura* es una especie de divinidad bella pero trágica. Ermelina está protegida por sus padres. Estos son la hermética Adelasia “la Sarcofa” a quien apela como *madre indigna* y el rico trapero Graciadiós que piensa que es un hombre hecho a sí mismo, lo que le hace creerse divino. Ambos son sus guardianes y ella su tesoro que será utilizado como cebo.

³⁵³ Las referencias textuales pertenecen a la edición que utilizamos para el estudio de la obra, que es NIEVA, 1980a.

Ermelina mantiene una relación incestuosa con su hermano "El Farce". Este es un chulo de barrio que frecuenta la taberna de Floreano por donde deambulan Larbinio un profanador de muertos y "el Muerto" un chulo madrileño amigo de El Farce.

Nuevamente, hace acto de presencia lo escatológico. Un submundo donde queda patente la descomposición y la muerte a través de los apodos. Todos son habitantes del barrio de doña Benita, situado en el arrabal de Madrid donde la decadencia y la perversión constituyen sus hábitos de vida. Son marginados, desposeídos que se regodean en su inmundicia. Al barrio llega Jasón cuyo nombre evoca al héroe mítico. Este inicia un viaje que lo lleva lejos del mundo que le rodea. Quiere escapar de Madrid y conocer otros mundos. Coconito hace de guía para Jasón. El barrio es un mundo despiadado, malévol, escatológico e indigno. Es el mundo de los desahuciados y proscritos. Jasón llega cansado del espíritu burgués en el que ha vivido. Actuará como observador pero se convertirá en presa de un engaño. Su muerte es un trágico final anunciado. La lucha de Jasón en el barrio es un combate entre verdad y mentira. El cebo es Ermelina. Su atractivo lo seducirá y ya en su poder no podrá escapar. Cuando Jason es consciente que no puede huir acabará aceptando el juego de las mentiras. Pero ese juego no puede considerarse verdad y por lo tanto también es mentira de forma que no existe posibilidad de librarse de esta tela de araña. Coconito que siente simpatía por Jasón no puede salvarlo de su trágico final. Los dioses han trazado un destino del que nadie escapa. Un final tenebroso en el que todo Madrid surge como presa del Barrio de Doña Benita. Nadie que cruce el límite tiene futuro, solo un presente efímero y corrompido. Jasón cuando está a punto de morir engullido por las cloacas comprende con claridad lo que antes se le escapaba al entendimiento. Jasón presa en un mundo de truhanes canjeará su vida por el conocimiento del más allá. Será la víctima sacrificada por los dioses. Estos a su vez son los que determinan los deseos de los Hombres arrastrándolos aún más hacia la confusión. Esta es la aventura que entraña el periplo de Jasón. Este opaco mundo no impide el humor, la ironía de las soluciones extremas de los personajes o una respuesta de lo más castiza. Hace referencia a la televisión como crítica a los medios de comunicación que empobrecen el ya maltrecho panorama cultural. De pasada se menciona la *grán hecatombe* de la guerra civil y hay varias alusiones nítidas a la República.

La crítica es unánime al señalar la importancia del lenguaje y considera la obra como la vuelta innecesaria a una vanguardia superada. Enrique Llovet está condolido al afirmar que duele un poco no poder echar las campanas al vuelo. "Nieva promete tanto y tanta ha sido la ilusión general que es inevitable acusar el desencanto... Desencanto ante el

trasnochamiento de un empeño tan personal por potenciar viejos elementos de la vieja vanguardia”.³⁵⁴ Respecto a la inoportunidad de la vanguardia coincide el crítico del diario *ABC* con el anterior calificando la obra de teatro eminentemente verbal, pomposo, amanerado, ramoniano, que se enciende en fulgores mágicos gracias a la escenografía barroca, "kitsch": “En suma, un vanguardismo desfasado históricamente, una manera de regreso nostálgico a una corriente todavía modernista interrumpida por la aparición de los "ismos". Un salto atrás en el tiempo y en el teatro”. Continúa la crítica de López Sancho con una interesante interpretación del crítico sobre los personajes, señalando que las fuentes mitológicas de *La Coconito* están en Hera y Antropos (la tercera de las Parcas) y que no hay relación del protagonista, Jasón Madero, con el jefe de los Argonautas porque dice que Jasón es un nombre [creado] para despistar. “Diríase mejor que es un personaje simbólico en el que se expresa la incompatibilidad de una moral tradicional con otra quizá más antigua y posiblemente más natural”.³⁵⁵

El estreno de *Delirio del amor hostil* coincide con el regreso a la cartelera madrileña de *Las arrecogías del beaterio de Santa Maria Egipciaca* de Martín Recuerda tras siete meses de gira por España. Es interesante señalar esta coincidencia al tratarse de dos estéticas tan diferentes y ante las cuales sus autores expresan su recíproco rechazo.

EL RAYO COLGADO y PESTE DE LOCO AMOR (*Auto de fe imperdonable*). AUTOR: Francisco Nieva. DIRECCIÓN: Juanjo Granda. INTÉRPRETES: Félix González Petite, Pedro Felipe Arroyo, José M^a. López Pedreira, Ana Lucia Villate Ozaeta, Carmen Ruiz Corral y Julia Pérez Aguilar. ESPACIO ESCÉNICO: Gerardo Vera y Cooperativa Denok. Teatro Sala Olimpia del 12 de septiembre al 5 de octubre de 1980.

En 1980 se estrena *El rayo colgado y peste de loco amor*³⁵⁶ (1952). Trata de un personaje perdido que cae en convento abandonado. *El rayo colgado* pertenece al *teatro de farsa y calamidad* con elementos cercanos al *teatro furioso*. No es extraño porque entre el primer borrador y la versión definitiva Nieva compone su *teatro de farsa y calamidad*. Trata de dos monjas, Sor Prega y Sor Isena, que habitan en el subsuelo de Las Batuecas y se entregan a convertir al Diablo en Ángel de Luz. El demonio de nombre Porrito aparece como un niño deficiente que solo pronuncia la palabra *quijay*. Hasta este

³⁵⁴ Crítica de LLOVET, E., “Los delirios del verbo enloquecido”, *El País*, Madrid, 31 de enero de 1978, pg. 25.

³⁵⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L. “*Delirio de amor hostil*, difícil juego de teatro literario y poético”, *ABC*, Madrid, 27 de enero de 1978, pg. 48.

³⁵⁶ Tomamos como texto de referencia para nuestro estudio y citas: NIEVA, 1991.

subsuelo llega Sabadeo, ingeniero de caminos, ejemplo de español inquisitorial que no comprende los valores invertidos de este otro mundo. Condenará a las monjas adoradoras del demonio como locas. Al entrar en este submundo con mirada racional no lo comprende y su viaje -a través de lo imaginario- choca con aquello que le han enseñado a condenar: “*SABADEO.- No creo en lo que digo que creo, pero creo en cómo se debe creer. Soy un español honrado. En esta tierra no se perdona al diablo*”. Para actuar de otra manera le es imprescindible hacerlo con la ayuda de Sor Isena. Esta es la monja que usa parche en un ojo u otro dependiendo de lo que quiere ver. Las visiones alucinadas solo son posibles si se mira con el ojo de la fantasía. La obra como vemos parte de un conflicto simple en el que la magia es elemento preponderante y el tema tendrá un planteamiento maniqueísta. Señala Pérez Coterillo que “se trata de *volver de revés el milagro*”. Esta irracionalidad y esoterismo donde tiene lugar el aterrador juego de violencias se desarrolla de modo lineal, casi novelístico, apoyado por el personaje del escribiente-músico- relator que nos introduce en acontecimientos rebosantes de misterio (Pérez Coterillo, 1975:21). Hay elementos en escena que refuerzan el clima mágico como la entrada a la cueva por donde salen y entran las monjas o las puertas del armario donde se esconde Porrerito. Este al final, en su transformación, nos permitirá asomarnos al mundo exterior de Sabadeo y lo contemplaremos subido a una motocicleta que recorre una amplia carretera. Porrerito surge entonces como un joven atractivo, vestido de blanco, que lleva en el vehículo a la madre superiora. Otro artilugio mágico es la barquillera que cada uno gira como si fuera la ruleta de la fortuna.

El rayo colgado es el producto fiel de toda una trayectoria donde la estética visual y el barroquismo verbal buscan la moderna catarsis de la magia permanente. Parte de un mecanismo desafiantemente fantástico, se hace malabarismo con el pasado y se roza socarronamente el presente. Para ello la historia se sitúa en un fantasmagórico y desmantelado convento de una orden religiosa del siglo XVI -Hermanas de la Resignación Armenia- condenada en tiempos por el Santo Oficio debido a sus prácticas heterodoxas. Allí llega un ingeniero de nuestra época perdido y enfermo. En el sobrecogedor refugio de herejes, alucinados o insociables, un extraño narrador marca las pautas de los personajes. Estos son dos monjas pertenecientes -eso afirman- a la orden y un joven atrofiado que hace de Diablo. El enfermizo desarrollo de sus creencias religiosas lleva a las dos mujeres a subvertir sus contenidos y su Dios es el Diablo. La lógica del ingeniero se ve desmantelada por un mundo alucinante para alucinados. Es un mundo de oscurantismo santurrón y milagrero que tira de los pelos a la razón de nuestro siglo. El

ingeniero morirá perpetuándose así el carácter eterno de un país aferrado a un pasado estrecho y lúgubre. El hilo de la historia sirve de pretexto para el juego mágico, para la sublimación de la sensualidad creadora y la borrachera del espectáculo total.

Según la crítica, el espectáculo ofrece resultados espléndidos. Un espacio escénico de encantamiento. Perfectamente concebido y realizado que canaliza la atención hacia lo sobrenatural, lúdico y fantástico. El hombre de nuestro siglo -ingeniero en el escenario, espectador en la butaca- es conducido por una espiral enajenante de fetichismos cabalísticos. Diciéndole que su existencia es un sobresalto, un rito profano y cruel donde la muerte espera. El espectáculo no descuida ritmo y cadencia. Logradísimo maquillaje y vestuario. Sorpresa medida que envuelve la sensibilidad enajenada de fantasía y asombro. Un puro lienzo visual. Olvidando quizá por ello al actor que no siempre está a la altura del bellissimo contexto que le envuelve. Así lo juzga Antonio Valencia que habla del valor retrospectivo y didáctico en el teatro de Nieva. “Muestra purísima del mismo en sus orígenes donde se cruzan las directrices máximas del autor como su pertenencia genuina al surrealismo y al teatro del absurdo, su cruce esperpéntico con el teatro de Valle-Inclán y una gracia aguda literaria absurda y singular en su lenguaje”. Haro Tecglen considera que es un texto fresco y alegre por encima de todo para nutrir un tema tétrico. “Viene a ser una burla -no tan burla- de la mística frente a la razón. Enfrentamiento de un protagonista arrancado a la lucidez y repentinamente llevado a otro mundo”. Para García Rico en *El rayo colgado* Nieva es todavía el autor que acaba de salir del «postismo», que porta una gran carga de surrealismo en cuyo seno se ha formado y la influencia de la cultura francesa. Concluye: “*Nos gusta este Nieva*”. Y Emilio Aragonés escribe que esta pieza ritual de Nieva, que la Cooperativa Denok ha presentado e interpretado con agudeza, “tanto por su desbordante capacidad imaginativa como por una latente indiferencia hacia los valores comúnmente admitidos en sociedad está en el área de las invenciones de Jean Genet, aunque -¿por qué no decirlo?- las réplicas de nuestro autor resultan más eficaces e incisivas”.³⁵⁷

LA SEÑORA TÁRTARA. AUTOR: Francisco Nieva. DIRECCIÓN: William Layton y Arnold Taraborrelli. INTÉRPRETES: Ana María Ventura, Carlos Hipólito, Nicolás Dueñas, José Pedro Carrión, Juan Carlos Sánchez, Roberto Quintana, Tina Sainz, Francisco Vidal, Amaya Curieses y Manuel de Blas. ESCENOGRAFÍA: Francisco Nieva. MÚSICA: Ignacio y Francisco Nieva. Teatro Marquina del 3-12-

³⁵⁷ Todas estas opiniones y las críticas que ofrecemos sobre la obra están extraídas de ÁLVARO, 1981: 204-205.

1980 al 8-2-1981.

También estrenada en 1980, *La señora Tártara*³⁵⁸ (1969), obra en un acto, pertenece al *teatro de farsa y calamidad*, aunque no obstante es difícil marcar límites en la clasificación que propone. En esta resulta difícil no pensar en un ceremonial operístico. La ralentización del movimiento en ocasiones evoca la tensión en la danza o la concisión de la ópera. *La señora Tártara* es una obra apocalíptica cuyo personaje del título es La Muerte. Un personaje de sexo ambiguo que al aparecer en escena es hombre. Un actor hace el papel. El único que sospecha la identidad de este personaje forastero-forastera es Aristón. Este es un ingenuo e idealista advertido por La Señora Tártara que será el mismo quien matará a los otros por su desdén. Así ocurrirá al final de la obra y solo dos personajes quedarán vivos. Nieva vuelve a construir personajes abocados a un trágico destino. La acción se desarrolla en un vago momento del pasado. Las situaciones y personajes tienden a ser caricaturas que recuerdan el romanticismo, los cuentos de hadas y las sátiras políticas. El personaje Ary es pobre y listo e inventa para su madre, mujer tiránica, aparatos para que no trabaje ni camine. Su nombre procede de la mitología griega (Arystón) y es un joven inventor que busca algo más que la entrega a las costumbres que esclavizan al hombre. Nieva insiste en separar teatro de ideología pero con Aristón presenta un hombre con ideales políticos y no corrompido. Este conserva sus ilusiones a pesar de las dudas que genera su enfrentamiento con la sociedad carcomida. Esta le obliga a decidirse entre lo obligatorio, impuesto como un sacrificio necesario, y lo justo. Presionado por seres *indignos*, enfrentado con esa sociedad es conducido al fracaso. La rebeldía es abortada por quienes todo lo dominan. Por eso Nieva al situar su obra habla de que *todo sucede entonces, siempre y antes de siempre*, es decir, sin posibilidad de un futuro diferente, ni de esperanza que se supone será fulminada.

Al principio de la obra el autor requiere un público capaz de entender y aceptar su ceremonial sin extrañarse pero los espectadores no pueden ser ajenos a cuanto sucede. La indiferencia no es un estado posible en sus obras. La escenografía se aleja de la sobrecargada puesta de escena. Propone un escenario articulable convertido en un elemento más y no en un mecanismo que determine la acción. Así la puesta en escena tiene sus constantes vitales y respira por sí misma arrojándose sobre el público o concentrando la atención en aquello que tiene lugar. Aparece así una vez más el juego

³⁵⁸ Las réplicas y referencias textuales están extraídas de la edición usada para su estudio: NIEVA, 1996.

con la percepción del receptor. El conflicto enfrenta al personaje principal con el resto que se caracteriza por su despiadada inhumanidad. Desde el primer instante aparece la contradicción. La madre de Arystón dice: “Mirtila. - *Amanece. ¡Maldita noche!*” Y la contradicción se mantiene y produce un sobresalto continuo dejándose llevar de cuanto sucede. El teatro de Nieva acumula de esta forma sensaciones que no mantienen un orden sino que surgen caudalosas y espontáneas y de ahí su estructura. Mirtila es el femenino de Mirtilo que en mitología es auriga de Enomao a quien traicionó siendo arrojado al mar. El lenguaje es violento, no solo el oral, también el visual porque en cada gesto hay agresividad latente. Arystón es símbolo del progreso y construye un artilugio, una silla para inválidos, “*máquina de reposar o invento de ingeniería ortopédica*” que facilita el desplazamiento de su madre a la que está sometido. Cuando la anciana se sienta en la máquina aparece como en un trono desde el que tiraniza, símbolo del inmovilismo. En su crueldad recuerda al hijo constantemente el esfuerzo que hizo por mantenerlo y condiciona así sus ideales.

Aunque Nieva se refugia en la imaginación creando espacios fantásticos es inevitable la lectura con trasfondo político de dominadores y dominados. Subyace una crítica a las ideologías que el autor explica: “El tema general de la obra [...] es el desdén por la vida de los demás, el terrorismo, la opresión o represión social por parte de determinadas ideologías” (*El País*, 03-12-1980).³⁵⁹ Bajo el poder de los dominadores caen Cambicio (que responde a la combinación de “cambio” y “vicio”, acordes al carácter corrompido del personaje) y Denario (primera moneda de plata acuñada por los romanos, que apunta al personaje con valor de objeto intercambiable, de interés) que se vuelven contra su compañero Arystón. Entre los privilegiados esta Mirtila, Firmamento (que alude a lo infinito.) tío de Ary y Bosqueleandro (formado por bosque y Leandro. Etimológicamente, Leandro procede del griego “*leíos*” dulce y suave y “*aner, andrós*” hombre. En mitología se enamoró de Hero, sacerdotisa de Afrodita, con final trágico. Nieva puede tomar el nombre de la antigua comedia italiana donde el elegante enamorado joven hermoso y sonrosado se llamaba el “*bello Leandro*” y aparecía adornado de cordones y encajes siendo el terror de padres y maridos. Todos son un conjunto de seres despreciables. Firmamento, tío de Ary, representa la avaricia y existe en la medida en que se va enriqueciendo. No comprende y es contrario a Ary porque trabaja para ayudar a los demás. Quiere acumular riqueza y busca apropiarse de Ary para aprovecharse de la

³⁵⁹ Antecrítica, “Estreno de *La señora Tártara*”, *El País*, Madrid, 3 de diciembre de 1980, pg. 41.

inteligencia de un ser débil. A Mirtila esto le conviene ya que se vería beneficiada y empuja a su hijo para que acepte sus proposiciones. Bosqueleandro es un rico aristócrata avaro como Firmamento y asesino. Tiene dos hijos, Pertinax (nombre del emperador romano que tras el asesinato de Cómodo el 31 de diciembre del 192 aceptó la púrpura imperial gobernando dos meses y veintisiete días, pues ante el anuncio de medidas reformadoras y moralizadoras lo degollaron en palacio. Demostró honradez, capacidad y perseverancia y de ahí su nombre) y Pasimina (capricho del autor que fonéticamente sugiere Pasífae reina de Creta). Pertinax amigo de Ary lo delatará volviéndose contra él. Este es un muchacho rico que adopta una actitud liberal respaldándose en el dinero de su padre y que con el tiempo toma las tradiciones en las que se educó. Pasimina es una mujer educada para ocuparse de un marido. El padre vela para que su dote aumente pero ella está enamorada de Ary contrariando al marqués que no lo soporta. Firmamento llama la atención a su sobrino Ary porque este defendiendo a los desprotegidos se enamora de una mujer rica. Otros personajes son Leona, tabernera que pretende vivir sencillamente y Tártara (es Tánatos, la Muerte) personaje complejo y fantástico, mezcla de extravagante y grotesco. Potencia del mal que acosa a Ary y seduce al resto de personajes a pesar de su imagen de fante y su ambigüedad sexual.

A la magia presente en estos seres que se metamorfosean se une el ambiente de hechicería de la segunda parte. Esta transformación tiene lugar al finalizar la primera. Firmamento extrae una piedra (la piedra paragona que viene a ser la clave gótica, hermética, sobre la que construir el futuro) del muro de la casa y le dice a Ary que es necesario que sepa arquitectura gótica para volver a encajar las cosas en su sitio y que su mundo no se desmorone. Con ello le pretende decir que para sobrevivir ha de aprender a comportarse retorcidamente. Al extraer esa piedra la escena se transforma en bosque y se inicia la odisea de Arystón que no comprende hasta el final cuando encuentra la piedra en su bolsillo y tiene que encajarla. Para llegar a eso se ha enfrentado a Tártara que lo ha hechizado haciendo que quienes lo rodean mueran por su culpa. Sabiéndose culpable de muertes futuras quiere evitarlas pero es inútil, está inmerso en una espiral sin salida. *La Señora Tártara* como vemos contiene aspectos de drama romántico y morirán todos los personajes menos la doncella cuya inocencia impide que sea pasto de la maldición.

Si la obra anterior no gozó de aceptación general en esta los críticos se deshacen en reconocerle todos los méritos y aciertos. Así desde las columnas del *ABC* se declara que para el crítico es una delicia. “Un teatro total, montado sobre el valor creador de la

palabra” (López Sancho).³⁶⁰ Haro Tecglen afirma que el espectáculo funciona de principio a fin y lo hace con calidad y oportunidad. “Es una lección desgraciadamente poco aprovechable porque pocas personas pueden reunir en sí las condiciones de Nieva. Pero Nieva está aquí y nos permite disfrutarlo”.³⁶¹ Como negativo una breve nota recogida en la revista *Primer Acto*, en la que se habla de la fría acogida de la obra por el público. El autor de ese apunte achaca ese distanciamiento a la dicotomía que Nieva plantea entre la inteligencia y el sentimiento: “[...] muy pocos lo han entendido. El público medio acepta la inteligencia del autor, la calidad de un texto, la imaginación y la audacia, pero en el fondo en el fondo, se queda un poco sin saber de qué va la cosa”.³⁶²

CORONADA Y EL TORO. AUTOR: Francisco Nieva. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Francisco Nieva. INTÉRPRETES: José Bódalo, Julia Trujillo, Joaquín Arjona, Esperanza Roy, Manuela Vargas, Francisco Vidal, Paco Maestre y José M^a. Pou. FIGURINES: Juan Antonio Cidrón y Nieva. MÚSICA: Arnold Taraborrelli. DIRECCIÓN MUSICAL: Josemi y Concha Bernal. Teatro María Guerrero del 29 de abril al 27 de junio de 1982. Centro Dramático Nacional. El estreno estaba anunciado para el 27 de abril, pero por problemas con el decorado se pospuso para el día 29.

*Coronada y el toro*³⁶³ “Rapsodia española” (1973) pertenece al “teatro furioso” y se estrena en 1982. De contenido dionisiaco, con marco barroco y tendencia a la liberalización de los sentidos. Personajes grotescos transitan por la escena desarrollando una acción según esa *lógica irracional* del surrealismo. Son personajes de leyenda con una pugna de fuerzas entre diabólicas y divinas. Su carácter ancestral se identifica con un alucinado mundo báquico en el que se desatan las pasiones y se da entrada a la orgía y a elementos esotéricos y de hechicería. De ahí surgen escenas de fuerte contenido erótico en las que cabe la masturbación y la zoofilia.

De nuevo Nieva opta por el mundo onírico. A través de fantasías y sueños obtiene otra realidad en la que se destruyen las apariencias. Para llegar a ese desenmascaramiento precisa un ceremonial que muestra los instintos más primitivos de la sociedad española. Emplea un lenguaje que eleva la palabra o la degrada y hace que surja amenazadora y cómplice. Constante en su teatro es la subversión de valores, la exposición del mundo al revés que desenmascara la putrefacta sociedad y sus torturadores dogmas. El espacio se

³⁶⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La Señora Tártara*, un supremo triunfo de un gran teatro barroco”, *ABC*, Madrid, 7 de diciembre de 1980, pg. 63.

³⁶¹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Juguetes”, *El País*, Madrid, 3 de diciembre de 1980, pg. 41.

³⁶² Fichero de dos meses: “Estreno de *La Señora Tártara*”, *Primer Acto*, nº 187, 1980, pg. 153-154.

³⁶³ El texto que utilizamos para el estudio de la obra y citas de la misma pertenecen a NIEVA, 1986.

presenta como un mural o conjunto de viñetas que introduce paisajes soñados en los que es posible el aquelarre. En *Coronada y el toro* se llega al estallido extremo de las pasiones ibéricas. El autor reconstruye alegóricamente la pasión, juicio y muerte de Jesucristo y su resurrección en el personaje de Coronada -coronada de espinas-. Esta será ajusticiada por su diabólico hermano el alcalde de un pueblo serrano llamado Farolillo de San Blas. Pueblo supersticioso donde los haya y en una época descrita como “*tiempo de España en conserva*”. Esto implica una visión intemporal de los hechos en un país en que sobrevive la autarquía. Los rasgos de Coronada son desmesurados. Se describe como soltera gigantona que evita la meditación e implanta una realidad radical en un contexto de fantasía. Coronada es la víctima a la que Zebedeo va a condenar a muerte. Su sentencia cuenta con el apoyo popular. Cuenta con las fuerzas vivas de una España en danza macabra porque macabras son sus tradiciones. Así la crueldad se impone en el escenario. Zebedeo, cuyo nombre está tomado del padre de los apóstoles Santiago "el mayor" y Juan, encarna al dictador perpetuo e ignorante, rudo en sus maneras y en sus opiniones y que hace de su capricho voluntad popular. Pero su hermana Coronada se rebela. Esta recibirá entonces una humillación pública y será hostigada sin piedad.

En el pueblo se celebran las fiestas patronales y es habitual que Marauña, *torero por condena*, mate a un toro o que este lo mate a él. Marauña es un macho prototípico y víctima de tal machismo resulta un participante involuntario que quiere rechazar su papel. Pero hay necesidad de este ritual sangriento, de la catarsis colectiva por medio de la tragedia. Es la crítica a la fiesta nacional. La fiesta será sabotada por Coronada que secuestra al toro para vengarse de su hermano que la tiene enclaustrada. Ella primero intenta utilizar al toro para su placer sexual y después como instrumento de venganza. El toro se muere y ella conoce su fin. Esto supone una clara referencia a Pasifae la esposa de Minos que se enamoró de un toro blanco y para colmar su deseo pidió ayuda a Dédalo que le construyó una vaca de madera para incitar la cópula y fruto de ello nació el Minotauro.

En el transcurso de las fiestas aparecerá un extraño ser, Hombre-Monja de la orden Entreverada, ambiguo sexualmente, mitad divino mitad humano encarna el ideal andrógino. Representa la esperanza y liberación. Su exotismo genera admiradores y devotos. También detractores como Zebedeo que sienten repugnante desconfianza. Esta es la vena apocalíptica propia del teatro furioso. El Hombre-Monja evidencia lo profano del pueblo creyente por imposición. Incluso los representantes eclesiásticos caen en la contradicción de venerarlo o repudiarlo como don Cerezo el amansado párroco del

pueblo. Coronada, Marauña, la Melga y la Dalga -dos feministas- forman una coalición de víctimas arrojadas por el Hombre-Monja. Sus oponentes son el alcalde Zebedeo respaldado por los alguaciles Panzanegra y Tenazo -de nombres metafóricos-, Mairena la gitana envidiosa, don Cerezo y el pueblo manipulado en su conjunto. Existe "La voz cantante", personaje popular que con sus romances completa este retablo, punto de partida para la representación dominada por las pasiones, la desacralización, el imprevisto, la metáfora violenta y el ceremonial ocultista en el que los sonidos se escuchan deformados, presos del subconsciente, en un ritmo que como el propio Nieva dice es *bailante y fantasioso*. Con final de auto sacramental los cinco personajes vestidos de blanco montan en el místico Toro de la Nieve y ascienden al cielo. Una visión apocalíptica de la España negra apoyada en valores feministas contra el machismo tradicional.

Esta reflexión de la España negra no llega a calar en la crítica que insiste en el valor literario de su producción para después hacer la crítica al estreno. Para algunos Nieva abusa de los géneros operísticos y se repite: "Hay una contención, una sordina, una traslación hacia planos neutros, hacia la vieja guardarropía zarzuelera que resta eficacia a una palabra escrita con pólvora y que diluye su agresividad enfriada con el "tempo" operístico [...] El montaje confirma el mundo teatral riquísimo y sugerente de Nieva pero ya conocido porque se ha repetido de sus trabajos anteriores. En ellos anticipó la novedad de esta poética teatral que ahora resulta sabida".³⁶⁴ Para otros críticos la obra está desfasada y en ella se acumulan los contenidos: "Cuando se quiere destacar todo no se destaca nada" (H. Tecglen).³⁶⁵

Es cierto que la pieza no responde al momento de su representación ya que Nieva escribió sus obras varias décadas antes de ser estrenadas en España. No obstante la recepción de su teatro fue óptima desde finales de la década de los setenta aun cuando la mayoría de sus textos habían sido compuestos con anterioridad.

No son estos los únicos estrenos de Nieva durante la transición política española. Además de los textos vistos se representan dos piezas de encargo: *La paz* sobre la obra de Aristófanes que fue estrenada en noviembre de 1977 en el Teatro Nacional María Guerrero y otra de Cervantes en 1979 sobre la obra *Los baños de Argel* también para el CDN. Entre las adaptaciones que realizó de otros textos y por encargo va a estrenar en la década de los ochenta *Las aventuras de Tirante el Blanco* (1987). Estas más que adaptaciones son verdaderas creaciones.

³⁶⁴ Crítica de un interino, "España en estado de levitación", *ABC*, Madrid, 1 de mayo de 1982, pg. 57.

³⁶⁵ Crítica de HARO TECGLÉN, E., "El sueño del teatro total", *El País*, Madrid, 1 de mayo de 1982, pg.33.

LAS AVENTURAS DE TIRANTE EL BLANCO. AUTOR: Francisco Nieva, basada en la novela "Tirant lo Blanc" de Joanot Martorell. COORDINACIÓN GENERAL: Juanjo Granda. INTÉRPRETES: María Asquerino, Pedro del Río, Juan Meseguer, Paco Torres, Isabel Ayúcar, Ángeles Ladrón de Guevara, Miguel Palenzuela, Francisco Maestre, Ana María Ventura, Pilar Ruiz, M^a Luisa San José, Charo Soriano, José Pedreira, Leandro Dago, Lola Pons y Juan Manuel Navas. ESCENOGRAFÍA: Francisco Nieva. VESTUARIO: Juan Antonio Cidón. ILUMINACIÓN: Juanjo Granda y José Bariego. MÚSICA: Manuel Balboa. BANDA SONORA: Carlos Ribas. Estreno: 8 de julio de 1987 en el Teatro Romano dentro del XXXIII Festival de Teatro de Mérida. Colaboración del Ministerio de Cultura y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. En Madrid: Centro Cultural del Conde Duque del 12 al 23 de agosto de 1987.

*Las aventuras de Tirante el Blanco*³⁶⁶ se basa en la obra *Tirant lo Blanc*, obra de la literatura medieval valenciana con quinientos años de antigüedad. Nieva toma y coge de aquí y allá, suprime secuencias enteras de la novela, añade otras para crear una actualísima visión posmoderna y llena de sensualidad mediterránea. Del original aparecen frases mágicas, cierta pureza y alguna situación enmascarada. Es un cuento donde realidad y sueño se funden y donde el bien y el mal pueden ser lo mismo. Una ironía que concluye en duda. La fantasía del texto recuerda la estética del cómic o el cine mágico (*ABC*, 12-08-1987).³⁶⁷

Para López Sancho, Nieva produce un primer acto gracioso, animado y superficial y desemboca en una segunda parte que tras el divertido juego de marionetas se desliza al cansancio, la desorientación y el aburrimiento. Cree el crítico que la obra se queda en un pálido reflejo de un grande y bello asunto.³⁶⁸ Alberto de la Hera entiende que no hay texto. Hay tres horas de diálogo, en ocasiones feliz, con retruécanos agudos e ingeniosos juegos de palabras. Pero no hay acción, ni argumento. Es una sucesión de sketches. Los personajes están en escena muchas veces sin que sepamos por qué. El tiempo salta años y lustros sin que nos enteremos. Muchos acontecimientos importantes del argumento nos lo cuentan. La mayor parte de los espectadores no podrán contar el argumento. Vieron sin entender. Entre los aspectos positivos destaca que el espectáculo era formalmente

³⁶⁶ El texto sobre el que trabajamos es NIEVA, 1987.

³⁶⁷ El estreno de esta noche, VILLAPADIerna, R., "Las aventuras de Tirante el Blanco", *ABC*, Madrid, 12 de agosto de 1987.

³⁶⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Nieva da un pálido *Tirant lo Blanc* en el Festival de Mérida", *ABC*, Madrid, 12 de julio de 1987, pg. 91.

bello.³⁶⁹ Haro Tecglen encuentra relativa y lejana su relación con el texto clásico. Lo considera propio de Nieva, con su vocabulario brillante y su profundidad de significado, con un desarrollo propio de sus personajes. Dice que lleva su firma en cada palabra, en cada escena y en cada personaje. “Las expresiones bien colocadas llegan siempre y en cada una de ellas hay un fruto de reflexión”. Y concluye diciendo que todo ello aparece aunque la representación no sea buena.³⁷⁰ Y en una crítica de *ABC* se dice:

*Una mezcla rara y espléndida de amor cortés y sensualidad desbocada, de refinamiento y primitivismo, de antiguo latido aventurero y moderno sentimiento de libertad. El dramaturgo respeta el aliento de Joanot Martorell pero hay mucho del mejor Nieva en la obra. No es un mero adaptador de prosa a diálogo teatral sino que construye brillantemente luciendo su rica lingüística y su universalidad. Su Tirante está lleno de vida y de gestas tamizadas por el humor desmitificador.*³⁷¹

Nieva está en su perfecto derecho de jugar al teatro homenajeando a sus clásicos románticos e incluso añorando cualquier siglo de estéticas y concepciones perdidas. Lo suponemos atento a cuanto sucede a su alrededor. Con todo crea su juego de humor y de fantasía que pertenece a un mundo personalísimo. Su gran virtud estriba en la enorme capacidad de creación y el conocimiento del lenguaje teatral más allá incluso de su ingeniosa verbalidad. Un personalísimo mundo que sorprende por su riquísimo lenguaje, por su sentido de la parodia, el disparate y la dislocación y por su gran invención iconográfica (Fernández Lera, 1987c: 4-13).

TE QUIERO, ZORRA - NO ES VERDAD. AUTOR: Francisco Nieva. DIRECCIÓN: Juanjo Granda. INTÉRPRETES: Consuelo Sanz, Blanca Guridi, Luis d'Ors, Harold Zúñiga, Manuel Gijón, Pilar Ruiz, Isabel Ayúcar y Juan Manuel Navas. ESCENOGRAFÍA: Francisco Nieva. VESTUARIO: Juan Antonio Cidrón. MÚSICA: Manuel Balboa. Teatro del Círculo de Bellas Artes del 26 de febrero al 17 de abril de 1988.

Dos obritas menores llenas de gracia y transgresor humor, con referencias estéticas románticas, se estrenarán en 1988. Son *Te quiero zorra* (1987) que trata de la parcial

³⁶⁹ Crítica de DE LA HERA, A. “Tan psicodélico como *Sopa de Ganso*”, “YA”, Madrid, 13 de julio de 1987.

³⁷⁰ Crítica de HARO TECGLEN, E., “La firma de Nieva”, *El País*, Madrid, 14 de agosto de 1987.

³⁷¹ Crítica sin firma, “*Tirante el Blanco*”, *ABC*, Madrid, el 14 de agosto de 1987.

metamorfosis de una bella y divertida dama en zorra y *No es verdad*³⁷² (1987) que utiliza el tema de la licantrópia como desencadenante de divertidas e inquietantes pasiones y cuyos elementos integrantes son el bestialismo, la burla y el erotismo. Ambos planteamientos unidos al juego fantástico de la ambientación y el vestuario atrapan a ratos al espectador transportándole al mundo fantástico propuesto. El espectáculo es una enorme situación exprimida con sonrisa por el autor, un “pastiche” basado en los escritores libertinos franceses y constantes alusiones y sutiles referencias que borbotan en todo el proceso teatral (Santos y Conesa, 1988a: 15-19).

Según López Sancho son dos comedietas de teatro falsamente antiguo. En ellas Nieva ejercita su entusiasmo por la época literaria francesa puente entre el romanticismo y el realismo. *No es verdad* sitúa un caso de licantrópia en un juego de escribir “a la manera de” los modos franceses del siglo XIX. Nieva despersonaliza su estilo y reconstruye sin ironía una puesta en escena exacerbada y gesticulante. Los personajes son un Eric lupino poéticamente bestializado en su composición gestual y en el figurín que lo viste; una Blanche hierática gestualmente como las malas de película; un personaje, Elin, que parece hablar más para sí mismo que para los otros; y una Pippón propensa a una expresión a la antigua a tono con lo melodramático de la aventura. *Te quiero, zorra* devuelve a Nieva su peculiar dicción dramática. El diálogo es burbujeante. Las dos muchachas de mal vivir se definen por sus angustias, por sus temores, por sus baldíos arrepentimientos, por sus devociones supersticiosas. La espléndida cola de zorra que le ha salido misteriosamente a Zoe embarca el irrealismo romántico y escandaloso. Chispea el diálogo de las chicas –Zoe y Anays- a medida que la revelación del suceso misterioso e increíble progresa. Los más brillantes “tics” literarios de Nieva producen ácidas paradojas, consideraciones en el filo de la obscenidad y la blasfemia que el humor resuelve. El susto de Anais al descubrir la cola de zorra de su amiga origina divertidos arrepentimientos triviales. La desesperación de Zoe tiende más que a la consideración religiosa a la convicción de que el rabo originará su descalificación social y amorosa. Un contrapunto que reduce a unidad esas dos oposiciones es el cinismo de Villier. Este es un aristócrata disfrazado de chulo y de ladrón para quien el rabo de la zorra resulta irresistible fetiche sexual.³⁷³

Para Alberto de la Hera, Nieva carga la mano sobre la situación y el diálogo. *No es*

³⁷² Las referencias de ambos textos para nuestro estudio están tomadas de NIEVA, 1991.

³⁷³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Afortunada aventura de dos brillantes “pastiches” de Francisco Nieva”, *ABC*, Madrid, 29 de febrero de 1988, pg. 81.

verdad es un texto romántico que sigue pautas del siglo anterior. “Un melodrama en el que el misterio de lo desconocido invade la escena y crea miedo y "suspense"”. Sobre ese romanticismo buscado, dice el crítico, que se superponen formas expresionistas y que estas crean confusión, provocando reacciones de risa en momentos dramáticos y con un divertido rechazo del espectador ante gestos exagerados que pudieran recordar los dramones torpes de comienzo de siglo. Según el crítico los noveles actores no consiguen superar los defectos de la obra y de su montaje. “Exagerados hasta el ridículo cuanto ocurre en escena no resulta verosímil y la obra sobre aparecidos y hombres-lobo no alcanza el clima para sobrecoger o interesar”. *Te quiero, zorra* es un ejercicio de tono menor distinto de la otra pieza. Escrito con menos pretensiones. El autor parte de una idea afortunada: el equívoco entre la profesión de una mujer y su condición física de animal. Durante la primera parte de la representación el equívoco citado funciona ayudado por la excelente representación que de su papel hace Pilar Ruiz, justamente aplaudida en sus mutis. Pero cuando el personaje de Pilar Ruiz desaparece y deja paso al de Juan Manuel Navas para acompañar a Isabel Ayúcar, que no abandona nunca el escenario, la obra se viene abajo. “Lo que era muy divertido se vuelve reiteración y ello por dos motivos a mí entender: porque ya no está actuando ningún actor capaz de dignificar su papel y porque la obra solamente posee una idea: el equívoco ante lo dicho. Y una vez que este se agota ya no hay sino repeticiones que alargan una sola situación”. Aparece en este final de la pieza una subida carga de erotismo subterráneo que Nieva maneja con maestría.³⁷⁴

Destaca José Monleón la literatura imaginativa, inteligente, mórbida de Nieva pero apunta el problema con sus obras de cómo montarlas, actuarlas y responder desde el escenario a la propuesta del autor. Como resolver la dificultad de encontrar en escena la correspondencia a su estilización literaria. Estas dos piezas breves, insólitas y con un humor común que las define tienen diferencias. *No es verdad* remite a una atmósfera ambigua que se quiere impenetrable de principio a fin. Importa más la atmósfera y el equívoco que la historia misma y exige una convención interpretativa que el propio espectáculo debe construir. Los personajes son seres semihumanos, del mundo literario de los hombres-lobo, los bosques a la luz de la luna, los amores románticos y criminales, los castillos siniestros y las pesadillas. Su representación es difícil y pese a los aciertos iconográficos uno siente que las claves del estilo no han sido descubiertas. *Te quiero, zorra* es una historia tan insólita como la anterior, pero posee un significado alegórico. El rabo de

³⁷⁴ Crítica de DE LA HERA, A., “*Te quiero zorra y No es verdad*”, *YA*, Madrid, 4 de marzo de 1988.

la prostituta no tiene nada de horrible y expresa el amor prohibido y la relación condenada. Los intérpretes no tienen dificultad con los personajes pues estos solo son extraños en la apariencia. Todo el mundo sabe de qué está hablando el autor y el significado de ese rabo de zorra. Se comprende la opción del galán por el zorresco personaje y el carácter transgresor de su conducta. El humor funciona escénicamente en esta pieza que mezclada con la travesura moral no deja de estar conectada con la realidad. Aquí no hay problema de estilo y los actores dominan la obra llegando al público sin dificultad. El crítico concluye que resplandece la personalidad de Nieva y agradece su espíritu de aventura, su lucha contra la obviedad y su cuota de subversión.³⁷⁵

Haro Tecglen considera que Nieva, en la exploración teatral de todas sus formas, maneras y reminiscencias, crea en este doble espectáculo un ejercicio de estilo. En *No es verdad* exprime un melodrama romántico a la francesa con toques de novela gótica. Aullidos de lobos, tormentas que hacen golpear las ramas contra los cristales del castillo solitario mientras los personajes se enredan en mentiras y verdades indescifrables pero dramáticas. Apenas hay ironía. El lenguaje de Nieva se oculta para apurar el del género que reconstruye. El ejercicio no sostiene fuerza dramática ni va a ningún sitio. Empieza y termina en el propio autor y su diversión interna. En *Te quiero, zorra* tiene el toque añadido de una gracia o sorpresa propia de Nieva. Tampoco llega muy lejos. La Compañía de actores muy jóvenes no lo hace peor que muchos profesionales. Se adaptan al juego y lo llevan a cabo en el espíritu del autor.³⁷⁶

Del montaje Enrique Centeno destaca la confianza depositada en actores muy jóvenes y la raíz literaria de la obra que lleva a Nieva a decidirse por una escenografía simple - solamente los elementos imprescindibles para crear el ambiente- e incluso en *No es verdad* los elementos se reducen a lo esquemático. Cree Centeno que no se sobrepasan los límites de la contención pese a un cierto barroquismo del conjunto. Pero dirá de la dirección que no acierta a señalar ritmos y transiciones, dificultando o al menos no clarificando el propio juego. Apunta que la línea farsesca del segundo parece territorio más conocido para el director. Y le resulta preciso mencionar también el excelente estudio de maquillajes y caracterizaciones que son básicos en la estética romántico-esperpéntica buscada por el autor.³⁷⁷

³⁷⁵ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Te quiero zorra. No es verdad*”, *Diario 16*, Madrid, 4 de marzo de 1988.

³⁷⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Ejercicios de estilo”, *El País*, Madrid, 29 de febrero de 1988.

³⁷⁷ Crítica de CENTENO, E., “La fantasía romántica de Nieva”, *5 Días*, Madrid, 1 de marzo de 1988.

CORAZÓN DE ARPÍA. AUTOR: Francisco Nieva. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Francisco Nieva. INTÉRPRETES: Anna Ricci, Paco Torres, Manuel Fernández Nieves, Luis Hostalot, Pilar Ruiz, Francisco Maestre, Antonio Rubio, Martín Nalda y Cebrián Lodosa. VESTUARIO: Juan Antonio Cidrón. COREOGRAFÍA: Floid. MÚSICA: Tomás Marco. Sala Olimpia (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas) del 2 al 19 de febrero de 1989.

Su siguiente estreno será *Corazón de arpía*³⁷⁸ en 1989 que, según el autor, es voluntario "género chico", nadería que tiene condiciones para un trabajo acabado dentro del nuevo eclecticismo, mezcla de todo y voluntad de negar cualquier lenguaje convenido y tópico. La música, "mínimal", sigue un camino paralelo. Modesto ensayo que aspira a lo "antiguo/moderno/posmoderno". Una obra menor y breve -ópera cómico-ético-bélica- situada en el mundo grecolatino. Una sátira aristofánica llena de ingenio poético, de disparatados juegos verbales y de dislocación de valores. Burla mitológica acompañada de continuas transgresiones habladas o cantadas. Farsa que se hace verosímil partiendo de la mentira convencional del teatro. En ella el joven Luciano huye de su familia y el disoluto Creonte adopta una nueva religión que le induce a usar todos los placeres, incluso los homosexuales, de un mundo transgresor. Ambos se apasionan por una hermosa arpía de garras afiladas, alas de díptero y voz de sirena llamada Dirce -nombre que recuerda al personaje mitológico Circe-. Ambos caen subyugados ante los encantos del extraño personaje. Un argumento que descansa en las tribulaciones del joven que convive con esta insaciable arpía y se deshace de ella para recuperarla después ansioso de amor (Santos, 1989: 21-22).

López Sancho la define como una especie de comedia mitológica y no la considera un sainete lírico al modo de piezas breves del "género chico", aunque lo reseñe el escritor. Tampoco completamente "teatro furioso". Ni es un divertido pastiche como *No es verdad* ni punzante y burlesca como *Te quiero, zorra* con la que está emparentada. Cree que Nieva entra en un mundo mitológico precioso y lo hace de manera preciosista. Combina espacio escénico cercano al cine de dibujos animados con personajes transgresores en diálogos llenos de trucos poéticos, aliteraciones, paradojas, asociaciones sorprendentes de sustantivo y adjetivo en las que su ingenio produce cascadas geniales de frivolidad. Usa Nieva un músico que mediante la percusión y otros efectos sonoros mide y ritma la acción escénica en un alegre juego poblado de seres fantásticos. Todo es transgresión ácida y superficial, filosofía imaginativa y refinada, rebuscado erotismo. La cantante

³⁷⁸ La referencia sobre el texto para nuestro estudio es NIEVA, 1991.

envuelta en vaporosidades y tentáculos resulta un personaje seductor, extravagante y sobrenatural situándolo entre zarzuela cómica y ópera bufa. Del reparto dirá: énfasis cómico y fatuidad de Mestre en su Creón; Hostalot sirve con fortuna a Luciano; Fernández Nieves en un fauno con el culo al aire; Torres en el gesticulante músico narrador; y Pilar Ruiz en la sensual y provocativa bacante. Entre todos animan ese cuento.³⁷⁹

De teatro menor lo juzga Haro Tecglen. Dice que es un juego escénico que no llega a obra y que incluye a sus fantasmas preferidos: el andrógino; la arpía en tanto que mujer, monstruo suave, diva y esclavizada; el fauno; la bacante... Son papeles de sexualidad fuera de lo convencional desde los que bombardea verbal y escénicamente “lo normal”. Un recuerdo del teatro rupturista. La novedad es la Arpía interpretada por una cantante con recitativos y casi arias muy oportunas. En lo musical hay un narrador y percusionista que en momentos subraya el carácter bufo y aristofanesco de personajes y situaciones. Burla y humor en una historia pretexto. Sorpresas y escenario móvil animado por actores que apuran el juego de palabras. Obscenidades moderadas y risueñas. Una interpretación, colores de figurines y decorado en tono de cuento. Y concluye: “Empresa modesta con rasgos propios y originales que la hacen más simpática que algunas superproducciones pretenciosas”.³⁸⁰

Para Alberto de la Hera *Corazón de arpía* intitulada Opereta cómico-éticabética -que no entiende lo que significa- es más de lo mismo. Ofrece lo que hemos visto ya muchas veces. Todas sus obras están cortadas por el mismo patrón. Cree que el propio Nieva no se toma en serio lo que ha escrito esta vez y al afirmar que es una “nadería” hace partícipes a los espectadores de esa opinión. “Es una fabulita ligera en un imaginado mundo clásico donde personajes disparatados hacen y dicen nimiedades”. Una arpía en sentido físico, un fauno, una bacante, un sinvergüenza y un imbécil. Tampoco innova en el campo escenográfico aunque sin innovar acierta pues crea una escena sencilla, ingenua, creativa, propia para una fábula de este tipo. Lo mejor, su molino, torre y fogón dominando la escena. Son los hallazgos más inspirados de la función.³⁸¹

Enrique Centeno cree que la farsa encierra dificultades interpretativas que los jóvenes actores solucionan utilizando la exageración verbal o gestual. Son las fisuras del montaje. “Un montaje en cuya dirección no acierta Nieva. Deslumbrante en cambio en su sencilla

³⁷⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Erotismo y transgresión: *Corazón de arpía*, de Francisco Nieva”, *ABC*, Madrid, 4 de febrero de 1989, pg. 91.

³⁸⁰ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Una nadería, un cuento”, *El País*, Madrid, 4 de febrero de 1989.

³⁸¹ Crítica de DE LA HERA, A., “Una fábula ligera”, *YA*, Madrid, 9 de febrero de 1989.

pero espectacular estética. La mezzo-soprano Anna Ricci hizo una difícil arpa tanto en los momentos hablados como cantados. El público, predispuesto favorablemente desde el principio, aplaudió insistentemente al concluir este divertido cuento”.³⁸²

EL BAILE DE LOS ARDIENTES. AUTOR: Francisco Nieva. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Nieva. INTÉRPRETES: Carmen Bernardos, Manuel de Blas, Luis Merlo, Ana María Ventura, Luis Escobar, Francisco Maestre, Aitor Tejada, Isabel Ayucar, Pilar Rebollar, Consuelo Sanz, José Luis Martínez, José Pedreira, Martín Nalda y Cebrián Lodosa. VESTUARIO: Juan Antonio Cidrón. COREOGRAFÍA: Floid. Teatro Albéniz del 20 de marzo al 22 de abril de 1990, dentro del X Festival Internacional de Teatro.

Ya en la siguiente década, en 1990 estrena *El baile de los ardientes*³⁸³ (o *Poderoso Cabriconde*) de 1974. Un texto próximo a la lírica, con una acción sucinta y un tempo moroso: “la palabra encierra climas de sorpresa y alucinación, siendo el intérprete su soporte”, con briznas de locura y excentricidad (Pérez Coterillo, 1990: 13). *El baile de los ardientes* habla de la libertad del individuo para seguir sus propios impulsos íntimos. El protagonista Cambicio (extremeño, que no inglés) “va al encuentro de sus terrores ignorante de sus deseos”, hasta ver que sus pasos le encaminan hacia sus deseos por los que es capaz de desafiar sus terrores (Pérez Coterillo, 1990: 14). Las críticas definen perfectamente lo que es la obra y el estreno.

López Sancho habla de los personajes que califica de caricaturescos. Una marquesa deliciosa y “snob”; una condesa cómicamente patética; un conde faunescos y sadiano en muchos aspectos; un joven inglés, Cambicio, asombrado y seducido por sus mismas tendencias; un introductor del cuento presentador de los personajes; criados; un fantasma; un fraile; y tres hermanas feas y lascivas. Todos son movidos casi a ritmo de baile. Placer por el movimiento y griterío excesivo para romper con el viejo tabú y proclamar la libertad, incluso la naturalidad del amor llamado oscuro. Los encantos de lo formal y la eficacia de las aportaciones culturales protegen la debilidad del alegato frívolo. Dirección briosa y alegre. Sugestivo decorado de insinuante color que da sentido barroco al espectáculo y realza la condición de “pastiche” del juego escénico.³⁸⁴

Para Haro Tecglen es un cuento que tiene mucho de gótico en la visión de Italia que tiene el joven inglés Cambicio, en el catolicismo y diabolismo, en la monstruosidad de

³⁸² Crítica de CENTENO, E., “Una sátira mitológica”, *5 Días*, Madrid, 6 de febrero de 1989.

³⁸³ Nuestro texto de referencia es NIEVA, 1996.

³⁸⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El baile de los ardientes*, una transgresora farsa barroca de Nieva”, *ABC*, Madrid, 21 de marzo de 1990, pg. 101.

los personajes y en el disparate puro de Nápoles. Aquí el tremendismo gótico esta convertido en pura broma, en burla, en ese característico humor de Nieva base de su estilo de lenguaje. Un cuento como infantil pero para adultos. Conmueve la escena de amor homosexual entre el conde y el puritano inglés -despuritanizado- en el fondo de la cueva-panteón donde parecen encerrados para siempre por la hostilidad del mundo ordenado y sus representantes. El desnudo pudoroso y la modestia del personaje se añade a la fuerza de la escena de amor. Con Nieva estamos en un mundo del arte por el arte que no tiene discusión pero que quita al teatro uno de sus mordentes, una de sus razones de ser y existir. Dice el programa que *incidentes cómicos y sorpresas visuales... semejan a los de una película fantástica*. Puede ser. La música tiene esa intención y como toda la obra esta subrayada por lo gracioso. No tan graciosa ni sorprendente como para mantener la atención todo el tiempo. Mejoraría si la dicción de los papeles no fuese tan lenta. La obra tiene sus orígenes en algo escrito hace quince años y sigue representando un teatro nuevo. Mantiene a su autor como alguien singular capaz de romper los esquemas trazados por Benavente y sus disimulados seguidores de hoy. La audacia, el ritmo, la fantasía, siguen siendo una apertura valiosísima.³⁸⁵

José Monleón refleja que el mundo de Nieva es en su contenido y en sus formas una entidad importante y bien definida dentro del teatro español. Su concepto de personaje, acción, palabra e imagen son específicas. A veces la obra parece estancarse en el ingenio de la frase o el carácter descarnado y artificioso de la situación. Pero al final todo acaba integrándose en una muy vertebrada visión de la existencia social española. El autor exige sin duda una comprensión intelectual y un punto de identificación. Si no se dan ambas circunstancias se corre el riesgo de quedarse fuera de la obra o de reducirla a la exhibición ingeniosa e impúdica de una determinada necesidad de transgresión. Este montaje es asumido por Nieva. Él es autor, director y escenógrafo y resulta muy coherente dado el carácter "global" del lenguaje escénico que la obra necesita.³⁸⁶

LOS ESPAÑOLES BAJO TIERRA. AUTOR: Francisco Nieva. DIRECCIÓN, ESCENOGRAFÍA, VESTUARIO: Francisco Nieva. INTÉRPRETES: Carlos Ballesteros, Julia Trujillo, Ana María Ventura, Ángel Pardo, Cesáreo Estébanez, Elisenda Ribas, Francisco Vidal, Vicky Lagos. Teatro Maravillas del 20 de noviembre al 6 de diciembre de 1992.

³⁸⁵ Crítica de HARO TECGLÉN, E., "Un fauno napolitano", *El País*, Madrid, 22 de marzo de 1990.

³⁸⁶ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "El imaginario prohibido", *Diario 16*, Madrid, 22 de marzo de 1990

En 1992 se estrena la pieza de Teatro furioso *Los españoles bajo tierra*³⁸⁷ (o *El infante jamás*) (1975). Esta es la segunda entrega de su *Trilogía italiana* a la que también pertenecen las obras *El baile de los ardientes* y *Salvator Rosa* -ambas de Farsa y Calamidad-.

En *Los españoles bajo tierra* se cuenta el naufragio de dos españoles, Cambicio y Dondeno, por una tormenta en el estrecho de Messina. Allí se trastorna la brújula y cambia la ley del mundo. Lo mitológico suplanta lo real y la patria es una provincia de malos españoles en una tierra extranjera y emancipada. Allí el virrey gobierna desde la cama en un ruinoso y abandonado palacio. Una corte disparatada con inversión de valores. Esta se compone de los milagros de un fraile en levitación mecánica que necesita un columpio o unos tacones para no pecar pues al contacto con el suelo se transforma en sanguinario asesino. También un barbero sevillano luciferino, personaje afeminado y cruel que domina a sus señores, encargado de distraer a los encerrados mandatarios y guardar sus puertas con perros que se alimentan de niños muertos. Un bufón que habla a través de ventosidades de quien está enamorada una enterradora de niños que trafica con sus cadáveres. Ella es el único contacto del palacio con el mundo exterior, la ciudad de Pantaélica en cuyo paisaje no se pintan españoles “porque hacen sombra”. En este subsuelo habita una España en conserva, retrato desvencijado de la España negra carcomida por la rutina administrativa, de gestos automáticos, de viejos dogmas y letanías sin sentido. El aislamiento exterior y la desidia han hecho crecer la heterodoxia como virtud. Mística, malditismo y herejía conviven en un pacto de tolerancia o de estado de inocencia.

El joven Cambicio sueña con las luces de un nuevo siglo y abandona la pretensión de heredar la fortuna que su tío Dondeno de Cáceres lleva en la imaginación. Todo lo hace por el amor de Cariciana y las aventuras que se prometen. Pero el encantamiento de su sueño se rompe momentos antes de que la tierra se trague el último vestigio colonial de España en Sicilia porque estos dos náufragos, Cambicio y Dondeno y las dos prostitutas que han conocido en el barco, Cariciana y Locosueño, terminarán por conseguir que la cama de los virreyes se convierta en su catafalco. Una clara relación a la necesidad de un cambio radical en España.

Dice Pérez Coterillo que es el esperpento solanesco, el agua fuerte de Goya, el libelo valleinclinanesco que en manos de Nieva es un disparate de luz, un gesto de ternura e

³⁸⁷ Texto de referencia para nuestro estudio: NIEVA, 1991.

indulgencia sobre un mundo que se rompe definitivamente en añicos. Sus obras anuncian ese final pero deja abierta la puerta a un posible renacimiento. Desarrolla el sueño compartido por dos provincianos extremeños y dos damas aventureras en el virreinato de Sicilia. La estética presenta un siglo XVIII romántico y barroco. Una contradicción acorde a la confusión verbal e ideológica buscada. El ambiente está muy logrado. "No quiero morir en España", grita un personaje en la catástrofe que precede al despertar de la pesadilla. Pesadilla, burla, amargura, irreverencia histórica y visión pesimista de nuestro pasado. La España negra servida entre metáforas, paradojas y retruécanos pero siempre con inagotable fantasía creadora. Lenguaje fantástico y creativo, con invenciones, neologismos, contrastes o cambios semánticos a capricho y que producen extrañeza y asombro. Nieva encuentra sus claves en un torturado pasado y se carcajea de él cambiando amargura por la farsa. En lo escénico tiene peligro de cansar pero su lectura es muy sugerente presentando valores verdaderamente pasmosos (Pérez Coterillo, 1992b: 16-23).

Excluye Haro Tecglen esta comedia para mantener intacta su admiración por Nieva. Cree que la obra es una especie de remedo del escritor así mismo. Un juego de Nieva parodiando a Nieva. El diálogo ahorra una acción escasa que se pierde con su barroquismo. El espectador no comprende lo que sucede. Ve un teatro simbólico y moral sin llegar al fondo y deja de importarle lo que sucede. Hay chispazos de genialidad y de gran artista en frases, juegos de palabras, descripción de personajes y paisajes en rasgos pictóricos. Pero no llena el tiempo de la representación. Una escena bonita. Teatro infantil con teloncillos metidos a su vez en el escenario pero actores que no pueden explicar un texto tan enrevesado y aunque la utilización del retablillo explica que son fantoches gesticulan sin profundidad.³⁸⁸ Para López Sancho esta humorada esperpéntica, a pesar de la habilidad escenográfica, no puede ocultar el vacío crítico y la carencia de valor histórico. La metáfora de los virreyes que presencian en la cama el desmoronamiento virreinal entre barberos sinvergonzones, frailes enloquecidos, mercaderes cacereños, perdidos enterradores de niños para alimento de los perros es una serie de dislates sin más justificación que la gracia intermitente de un fraseo fácil. Enredoso y recargado texto. Sobresale el oficio del autor en su faceta de montaje teatral con un tono brillante en el movimiento y maneras de los actores. También en el juego de la música que enmascara la inanidad, la falta de verdadero diseño histórico y satírico. Los personajes son tipos más

³⁸⁸ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Chispazos de artista", *El País*, Madrid, 22 de noviembre de 1992.

o menos divertidos, rebuscados en lo pintoresco, en lo absurdo y llevados a los efectos de desgarrada comicidad con buena mano. Escenografía espectacular y vestuario pintoresco. Todo de buen gusto dado como resultado más méritos espectaculares y visuales que de pensamiento. Nieva es mucho mejor que este Nieva.³⁸⁹

AQUELARRE Y NOCHE ROJA DE NOSFERATU. AUTOR: Francisco Nieva. DIRECCIÓN: Guillermo Heras. INTÉRPRETES: Nancho Novo, Marina Andina, Lola Mateo, Amparo Pascual, Juan Matute, Natalia Menéndez, Resu Morales, Pepón Nieto, Alfonso Vallejo, etc. MÚSICA: Manuel Balboa. ESCENOGRAFÍA: A. Aguado y G. Reras. FIGURINES: Rosa García. ILUMINACIÓN: M. A. Camacho. Teatro Sala Olimpia (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas) del 26 de mayo al 27 de junio de 1993. Se repone del 7 de enero al 6 de febrero de 1994.

En 1993 se estrena *Aquelarre y noche roja de Nosferatu*³⁹⁰ (1961) sobre el vampírico personaje. A los textos de Nieva se les puede atribuir el término "propuesta" porque sus obras sugieren infinitas imágenes, una falsa imposibilidad y códigos entremezclados. Es un teatro contemporáneo que une texto e imágenes y en el que actores, escenógrafos, iluminador, maquillador o figurinista y coreógrafo deben repartirse el trabajo creador.

En declaraciones del propio Nieva con motivo del estreno dirá:

No dudo que esta evocación del vampiro debe ser un gran disparate. Para mi representa el vampiro de Europa y lo hago portavoz de su decadencia. Nosferatu se alza como representante de la sensual concupiscencia y el desenfreno de los instintos. Al fin estos son “reprimidos violentamente por una deflagración mundial para resucitar de nuevo (ABC, 21-05-1993).³⁹¹

Según Enrique Centeno *Nosferatu* es una de las mejores muestras contemporáneas de nuestros escenarios. La poética de Nieva coge el mito y muestra el acabamiento de Europa a manos del joven imperialismo. “La nostalgia de esta pérdida es escrita con toda la riqueza formal que le es propia, desde el expresionismo formal al surrealismo lingüístico, del cubismo al esperpento, de la farsa al pánico artaudiano, del costumbrismo al dadaísmo”. Esta mezcolanza produce una continua sorpresa, la admiración, el humor y

³⁸⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Los españoles bajo tierra*, naufragio esperpéntico de Francisco Nieva”, ABC, Madrid, 21 de noviembre de 1992, pg. 97.

³⁹⁰ El texto de referencia para nuestro estudio está tomado de NIEVA, 1991.

³⁹¹ De estreno, GALINDO C., “Francisco Nieva estrena *La noche roja de Nosferatu*”, ABC, Madrid, 21 de mayo de 1993, pg. 94.

siempre gozo. “Nuestro autor pasa por la vanguardia francesa a Quevedo, a Valle o a Lorca para llegar a un teatro netamente castizo porque su filigrana con el lenguaje, su portentosa capacidad literaria, producen sencillamente el pasmo”.³⁹²

Para López Sancho esta noche roja de aquelarre con trenes que nunca viajaban, soldados de estilo nazi, una malvada reina Kelly, un vampiro descafeinado y un fastuoso escenario con coches que se llevan por el aire la Aurora -diosa del alba- y todo tipo de seres navegando entre el rumor y la poesía hacen renovador lo convencional. Es un trabajo experimental de expresión teatral no creador y no revolucionario sino más bien un ejercicio de escritor inmerso en la cultura e influido por corrientes europeas. Cree el crítico que no es una nueva tendencia. Es una tendencia de principio de siglo examinada y evocada por Nieva. Un montaje con estética de aquel momento y que más que asunto de terror es alegre parodia del movimiento. Del montaje dirá que fallaba la ortofonía resultando incomprensibles algunos sucesos. De la música que estaba utilizada autónomamente reforzando volúmenes expresivos y fundida con el movimiento de la maquinaria. Aun así juzga el espectáculo de completo, brillante e involuntariamente misterioso.³⁹³

PELO DE TORMENTA. AUTOR: Francisco Nieva DIRECCIÓN: Juan Carlos Pérez de la Fuente. INTÉRPRETES: Francisco Maestre, Alfonso Vallejo, Juan Carlos Martín, Emilio Alonso, Agata Lys, Rossy de Palma, Pilar Bardem, Ana Maria Ventura, Emilio Gavira, Fernando Chinarro, Rafael Esteban, Pedro Forero, Igor Larrauri, Tino Roig, Salvador Sanz, Isabel Arcos, Sergio Cappa, Juan Alberto López, Esperanza López Tamayo, Luis Llamas, Alberto Maneiro, Juan Manuel Navas, Adolfo Obregón, Berta Ojea, Teresa Pardo, Mónica Bilbao, Merce Boronat, Trinidad Iglesias, Sol Montoya, Pilar Ruiz, Pilar San José, Carme Vidal. MÚSICOS: Esau Borreda, Lillian Castillo, Juan Carlos Felipe, Mar Martín, Elsa Mateu, Claudio Nughes, Lulo Pérez. ESCENOGRAFÍA: José Hernández. VESTUARIO: Pedro Moreno. MÚSICA: Manuel Balboa. COREOGRAFÍA: Ramón Oller. Teatro Mª Guerrero del 20 de marzo al 21 de mayo de 1997. Se repone del 25-9-1997 al 4-1-1998.

En 1997 se estrena el excepcional montaje de *Pelo de tormenta*³⁹⁴ (1962). La acción se sitúa “en Madrid hace mucho tiempo, poco antes del fin del mundo”, una época en la que el Mal Rodrigo, un monstruo lujurioso nacido de los detritus acumulados durante siglos en un pozo, exige el tributo semanal de una hermosa hembra. Cuenta la historia un ciego

³⁹² Crítica de CENTENO, E., “Nosferatu”, *Diario 16*, Madrid, 26 de agosto de 1993.

³⁹³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Los vampiros modernizados de *Aquelarre y noche roja de Nosferatu*”, *ABC*, Madrid, 29 de mayo de 1993, pg. 95.

³⁹⁴ Hemos utilizado como referente textual para nuestro estudio: NIEVA, 1973b.

y pronto llenan la escena un grupo de alguaciles, las monjas sublimitas, el pueblo de Madrid y la víctima elegida para el sacrificio Ceferina. Esta maja elegida es rechazada por el Mal Rodrigo que prefiere las carnes blancas de una duquesa esquiva. Esta para escapar de la bestia se refugia en el convento y se coloca bajo la protección de la abadesa. Tres mujeres presas de distinta manera en la fascinación por el horror deseado y en la atracción por lo tenebroso prohibido. Las tres con el ánimo en tensión, obsesionadas por la terrible pulsión sexual que el Mal Rodrigo emana. En él late la transgresión de la norma y está concentrado el concepto de lo oculto reprimido y represivo de la culpa, de los miedos que el inconsciente convierte en endriagos y que en un momento pueden disolverse como pasa en la obra dejando a todos con sensación de orfandad, en brazos del aburrimiento, desamparados de fantasmas (verbigracia “el contra Franco vivíamos mejor” con el que por tanto se ha ironizado).

Afirma García Garzón que el montaje es modélicamente espectacular y que se recordará durante años. La pieza posee la trinidad temática del autor. España, el erotismo y la religión. Un magistral ensamblaje entre tradición y vanguardia. Referencias a los autos sacramentales barrocos y al desparpajo popular del género chico. Una tendencia al pastiche plástico con alusiones costumbristas. La dualidad, la transgresión-culpa, la metateatralidad, el apasionado irracionalismo realista y una deslumbrante concepción del lenguaje. Nos sumergimos en una fiesta de teatro total.³⁹⁵

Haro Tecglen: Una bestia corrupta y dominante, monjas como mariposas y mariposas como falos, un enano con tiara, un ciego purulento, un sarasa con rabo, una maja con pechos, una duquesa sin ellos... Y unas brujas que surcan el aire madrileño sobre el pueblo de rompe y rasga que a veces se enfurece. Mucho Nieva o muy Nieva. Todo el espectáculo se inspira en el estilo del autor, una manera de escribir, escenografiar y dibujar. Una obra que ha esperado casi cuarenta años para asomar al escenario. Esta obra es tan representativa de su genialidad como las otras aunque tenga menos importancia. Escribe bajo la opresión que sintió y que quiso combatir y que la censura prohibió. Es una burla de lo que se llama ahora la “España profunda”, o antes “España negra”. Cargada de nacional catolicismo, de ignorancia, de superstición religiosa. Para el crítico importa el texto. Está en el nacimiento de un estilo nuevo y original. Escritura para ser dicha satinadamente. El director convierte el patio de butacas en plaza de toros para el ruedo ibérico redivivo o antesala de la bestia lujuriosa del pozo. El director ha gozado con los

³⁹⁵ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “Teatro total: *Pelo de tormenta*, furiosa e irónica reópera de Francisco Nieva”, *ABC*, Madrid, 21 de marzo de 1997, pg. 91.

momentos sin texto que él realiza y completa ya que el texto está escrito para menos tiempo de representación. Puede cansar aunque el público no dio síntomas de ello aplaudiendo a todos a rabiar.³⁹⁶

LOBAS Y ZORRAS. AUTOR: Francisco Nieva. DIRECCIÓN: Juanjo Granda. INTÉRPRETES: Abel Vitón, Isabel Ayúcar, Vicky Lagos, José Olmo, Nenanne Maestre. ESCENOGRAFÍA: Gerardo Trotti. MÚSICA: Manuel Balboa. Teatro del Círculo de Bellas Artes del 14 de enero al 1 de febrero de 1998.

En 1998 se estrena el espectáculo *Lobas y zorras* (1998). Se compone de tres piezas breves: *La vida calavera*, *Caperucita y el otro* (1968) y *Te quiero zorra*. Son tres universos de significados y estímulos con un denominador común: los oscuros secretos de la sexualidad. Por ellos fluye la riqueza verbal y el ingenio del escritor para las asociaciones sorprendentes y la pirueta conceptual. *La vida calavera*³⁹⁷ es definida por Nieva como *sainetillo gracioso, pero bien poco trascendente*. En ella los personajes son dos nobles y sus respectivas amantes que ofrecen un repertorio de procacidades muy Belle Époque. Una retahíla de perversiones cuya hipotética ferocidad fuera de las normas se resuelve en un giro de casi prosaica normalidad. En *Caperucita y el otro*, Nieva pone de relieve y trasciende las corrientes subterráneas del cuento de Perrault: la pulsión sexual insatisfecha, la atracción de lo salvaje, la manifestación del erotismo animal y reprimido que Nieva hace desembocar en su pieza por la vía de la domesticación. *Te quiero zorra* materializa la heterodoxia amorosa en el hermoso rabo de raposa que le brota a una compungida “cocotte” y que enciende la pasión de un aristócrata disfrazado de chulo (ya vista anteriormente).³⁹⁸

Para Haro Tecglen las piezas resultan actuales a pesar del tiempo. Deslenguado, procaz, burlón y crítico Nieva escribió en su tiempo estos tres relámpagos de teatro. Con su capacidad para el lenguaje exprimido y afilado y situaciones y desenlaces teatrales. Son viejos pero no lo están. Hechos para el escándalo y la provocación hoy son corroboración de cosas que pasan aunque ya no están oficializadas. El director da a los cinco actores que se reparten todos los papeles un tono de farsa. El público aplaude y está de parte del espectáculo. Gustó mucho pero esto ya no es teatro combativo contra líneas

³⁹⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Mucho Nieva”, *El País*, Madrid, 22 de marzo de 1997.

³⁹⁷ El texto manejado en nuestro estudio para esta pieza y la estudiada a continuación (*Caperucita y el otro*) es: NIEVA, 1991.

³⁹⁸ Sobre esta obra ver lo anteriormente dicho en este trabajo, cuando se montó en 1988.

moralistas.³⁹⁹ García Garzón destaca las cualidades del autor. Nieva utiliza la ironía y el humor negro para hurgar en las entrañas del alma humana, en la animalidad latente, en las pasiones. Tres obras abordadas con mimo miniaturista. “Agradable tono en el montaje con escenografía que se desdobra para crear los distintos ambientes. Bonito vestuario y música que juguetea con tangos canallas y cuplés equívocos”.⁴⁰⁰

El último gran estreno de Nieva y dentro de la programación del citado CDN fue *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (versión de los capítulos primeros de la obra de Jan Potocki). Fué escenificado en el teatro La Latina de Madrid por reforma del Teatro María Guerrero. En 2010 se estrena *Tórtolas, crepúsculo... y telón* (1953) en el Teatro Valle Inclán, sede del CDN.

Otros títulos suyos aun no estrenados son: *El espectro insaciable* (1971), *Ávila viva* (1978), *El juego de las ocultaciones*, *La cebolla rosa y la sirvienta holandesa*, *Diferentes tonos de sombra*, *La mujer crapulosa*, *Catalina del demonio*, *La Magosta*, *Fantasía*, *humor y terror*.

En su teatro defiende el mundo de los instintos frente al de la razón porque, según Nieva, era el único lugar en el que podía hacer el loco totalmente: “En el teatro se puede no ser razonable, sobre todo porque yo no tenía grandes esperanzas de estrenar ya que entre los profesionales mi teatro parecía irrepresentable. Por eso he tenido que hacerla yo, para demostrar que sí lo era. Los poetas y literatos sí lo consideraron estimulante y rico”. En el mismo artículo comenta que se opone al teatro político de la razón, cree que realmente tiene poco de artístico: “Está alienado por las ideas y necesita de un público que comparta opiniones. Estéticamente existe muy poco teatro de calidad en ese ámbito. Lo que no significa que el teatro no deba reflejar a la sociedad: eso sí lo hago yo” (*Diario 16*, 20-11-1992).⁴⁰¹

Su prolífica biografía se completa con su dedicación a la dirección de escena así como con su última vertiente como novelista, género al que se adscriben títulos como *El viaje a Pantaélica* (1994), *La llama vestida de negro* (1995), *Granada de las mil noches* (1995), *Oceánida* (1996) y *Carne de murciélago* (1998). En 1990 ingresó en la Real Academia Española con un discurso titulado *Esencia y paradigma del "género chico"*; en nuestra opinión, que un autor de la vanguardia más indiscutible tendiera su mirada a un género

³⁹⁹ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Bestiario”, *El País*, Madrid, 16 de enero de 1998.

⁴⁰⁰ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “Lobas y zorras, feroz Nieva procaz”, *ABC*, Madrid, 15 de enero de 1998, pg. 90.

⁴⁰¹ Teatro, Piña B., “Francisco Nieva aconseja al público que se renueve, que cambie de piel, no de chaqueta”, *Diario 16*, Madrid 20 de noviembre de 1992.

tan tradicional representa toda una lección para esnobs y vanguardistas a la violeta.

NUEVO TEATRO ESPAÑOL: NUEVOS AUTORES

Introducción

El grupo heterogéneo denominado *Nuevo Teatro Español* o *Generación del 65*, según propuesta de Manuel Gómez García en su libro *El Teatro de Autor en España (1901-2000)*, debe su nombre a que “buena parte de su producción escénica comienza a darse a conocer en torno a dicho año” (Gómez García, 1996: 82). Por supuesto Gómez García reconoce la disparidad de sus miembros y como otros muchos estudiosos del teatro, lo denomina así con finalidad metodológica. Porque a pesar de las coincidencias estéticas (todos se mueven por vía del espíritu innovador) lo que les une más bien es un compromiso ético frente a las circunstancias socio-políticas y teatrales del momento histórico en el que viven. Son autores que tienden a insistir en temáticas que les inquietan. Cada uno lo hace de modo diferente y es en esa variedad de estilos e intenciones donde reside su importancia. La definición de este grupo de autores, en cierto modo la da Jesús Campos cuando define su teatro a raíz de una entrevista en *Primer Acto* con motivo de la concesión del premio Lope de Vega. Califica su teatro de teatro crítico, y considera que este es el denominador común de esta generación, que aunque que de métodos, grados de virulencia, presupuestos,... etc., distintos en cada uno, es precisamente eso lo que les enriquece, evitando la conversión en un grupo mimético y amorfo (Campos García, 1974: 29). Eduardo quiles dirá: “mi dramaturgia temáticamente es de combate, golpeo y desenmascaro un presente histórico donde la desigualdad y la miseria a todos los niveles son rasgos vigorosos del momento” (*El País*, 14-06-1979).⁴⁰²

Hemos visto el grupo “underground”, de los autores cuyas fechas de nacimiento coinciden más o menos con los “realistas” y de los cuales se diferencian por razones estéticas (Bonnín Valls, 1998: 197). Ahora nos centraremos en el resto del grupo del *Nuevo Teatro Español*, que son los autores conocidos habitualmente como el grupo de los *Nuevos Autores*. Estos conectan cronológicamente con los anteriores pero nacen años después, alrededor de 1940. Los “nuevos autores”, más jóvenes, desarrollan su producción principal durante la Transición y se identifican formal e ideológicamente con

⁴⁰² Crítica, Millás, J., “El *underground* es un teatro de naufragos”, *El País*, Valencia, 14 de junio de 1979.

sus predecesores. Autores como Martínez Mediero, Luis Matilla, Jesús Campos, García Pintado, Antonio Quiles, Alberto Miralles, Benet i Jornet, López Mozo, Germán Ubillos, José Arias Velasco, Diego Salvador, Alfonso Jiménez Romero que fue creador de *Quejío* (1971) junto a Salvador Távora y que dio origen a La Cuadra de Sevilla, Miguel Ángel Rellán, Jordi Teixidor, Jaume Melendres, Roger Justafre, Alexandre Ballester, Joan Colomines, Xavier Romeu, Jordi Doderó, Xavier Benguerel, Joseph M^a Muñoz Pujol, Ricard Salvat, Carlos Pérez Dann, Fernando Herrero, Vicente Romero, J.D. Sutton, Adolfo Celdrán, Diego Amat, Miguel Pacheco, Miguel Cobaleda, Miguel Alcaraz, Víctor Manuel Zalbidea, etc. se suman a los underground ya vistos y todos conjuntamente forman el *Nuevo Teatro Español* (Bonnín Valls, 1998: 197). Las características que identifican a estos autores son el drama como fábula, la desesperanza, la ruina social, la mirada sardónica o el humor como mecanismo de auto-conservación y como reafirmación vital. Otra característica es su fetichismo cinematográfico. La fascinación por el cine la han ido cultivando desde niños y de ahí su dedicación, su guiño al mismo. Los que denominamos *Nuevos Autores* surgen del mismo manantial que los underground, recorren el mismo camino durante varios años, pero se separan en un momento dado en busca de nuevos mares” (Oliva, 2002: 231), son los dramaturgos del *Nuevo Teatro Español*, no por vía exclusiva del *simbolismo*, sino por el espíritu innovador que movía a todos ellos. Su presencia en los escenarios convencionales fue también escasa pese que en algún momento tuvieron cierta relevancia en el panorama del teatro español” (Oliva, 2002: 249). Parece que estos autores, como resultado de una mala conciencia de la sociedad, serán la moda de la Transición con campañas y subvenciones para el estreno de sus obras y con un ciclo en el CDN que apunta en esa dirección. Se van a convertir en autores de moda como reparación a una injusticia.

No obstante la esperanza de estos autores, que despertó la transición, pronto se nubla ante una sustracción del cambio y la memoria que se les niega. “La llegada de la democracia había despertado amplias y esperanzadas expectativas en el ámbito del teatro español, tanto tiempo amordazado por la censura [...] Pero la esperanza se tornó desencanto y comenzaron a surgir voces que clamaban por obtener lo que en justicia consideraban suyo, al tiempo que denunciaban el desengaño sufrido” (Serrano, 1991: 75-92). Una situación injusta, que el tiempo cubre sin resolver, ya que el teatro vivo y con urgente necesidad de ser apoyado para saber si es bueno no está suficientemente subvencionado. Muchos de los títulos de los autores encuadrados en este grupo nunca suben a un escenario o lo hacen en fecha tardía por falta de confianza en los nuevos

autores, ausencia de calidad a juicio de los programadores y nulo sentido del riesgo (Oliva 2004: 90). Las dificultades de estreno para el *Nuevo Teatro Español* son arduas y de muy diferente naturaleza. Además del obstáculo de la censura tienen que enfrentarse a la generación anterior que está poco dispuesta a compartir el panorama escénico. Por otro lado “chocan con un inconveniente: el nivel de su posición estética está muy por encima de lo que se veía en los escenarios” (Oliva, 2004: 79). Sus obras se escriben entorno a los años de la transición política y posteriormente su producción será escasa debido al desencanto y a la falta de ayudas para sus producciones de claro talante transgresor. Cuando en 1982 se estrena *El último gallinero*, de Martínez Mediero, la crítica valora el paso del tiempo como algo que ha perjudicado toda esa dramaturgia underground: “Han cambiado muchas cosas y la “claves”, que por aquellas calendas incitaban la curiosidad del espectador, han dejado de serlo y han perdido interés” (Álvaro, 1983: 22). Y dentro del mismo bloque de críticas Haro Tecglen dirá que “pasa con el teatro alegórico o simbólico, que efectivamente las claves se pierden y queda al descubierto la pobreza de una situación única, la falta de tensión en el diálogo y la escasez de relaciones entre personajes” (Álvaro, 1983: 22).

A mediados de los ochenta el sistema teatral se ha modificado considerablemente. Los gustos del espectador están abiertos a propuestas de jóvenes autores que irán apareciendo y que marcarán la tónica posterior. Los textos de finales de los setenta ya no tendrán buenas recepciones y lo mismo sucede con todos los anteriores. Es interesante destacar cómo una parte de la crítica insiste en afirmar el carácter desfasado que presentan las obras del *Nuevo Teatro Español*. Haro Tecglen señala el desinterés que produce la llegada al escenario de este teatro anterior al que califica de teatro obsoleto (*La Hoja del Lunes*, 5-11-1979).⁴⁰³ Por otro lado la empresa pública prefería la seguridad del título y autor para atraer al público, la privada con más razón, prescindía del riesgo pues era la taquilla la que proporcionaba los dividendos. El principal afectado por la situación era el autor español vivo, que aunque no estuviera a la altura artística de las circunstancias estas no colaboraron a lo que no debía ser una excepción, el estreno (Oliva, 2002: 229). Hemos señalado los muchos años desde el momento de la escritura hasta su estreno y este problema alcanza a la mayoría de los dramaturgos de esta corriente estética. Sin embargo

⁴⁰³ HARO TECGLEN, EDUARDO, “Manifiesto de las denuncias”, Periódico *La Hoja del Lunes*, Madrid, 29 de enero de 1979. Este artículo critica la publicación de un Manifiesto de los Autores Teatrales, que se quejan sobre su situación con respecto a la escena. A raíz de esta publicación se produce una larga polémica y Haro Tecglen será contestado en un artículo titulado “No pasamos por el Haro”, en *La Hoja del Lunes* del 5 de noviembre de 1979.

se busca dar a conocer el *Nuevo Teatro Español* y tratar de corregir el vacío del que ha sido víctima. No podía permanecer eternamente silenciado y era necesario en la Transición dar a conocer todo este teatro *underground* que nunca tuvo la oportunidad de llegar a los escenarios. La mayoría del teatro estrenado en este tiempo son nefastas comedias ligeras porque sibilinos intereses políticos no quieren ser cuestionados en un momento en el que los pactos entre partidos ocupaban un primer lugar. La cultura era cuestión de segundo orden y existía el temor a la desestabilización de tan frágil democracia. Todo se pretende “moderado”, incluso la voz de la escena. Operaciones políticas como el regreso del exilio de Josep Tarradellas en octubre de 1980 o el proceso de autonomías ofrecen más interés que cualquier manifestación teatral.

La mayoría de estos autores obtienen considerable número de premios pero poquísimas de sus comedias llegan al escenario, “es la generación más premiada y menos representada” (Ragué Arias, 1996: 119). Las que lo consiguen lo hacen en salas alternativas y con grandes carencias de infraestructura. Cuando alguna llega a estrenarse en el circuito comercial lo hace muchos años después de haberse escrito y con circunstancias históricas diferentes, lo que hace que su recepción no sea buena:

Domingo Miras recibió el Premio Lope de Vega en 1975 por “De San Pascual a San Gil” y su estreno por el incendio del Teatro Español tuvo que esperar cinco años, hasta 1980. La valoración de la obra sufrió las consecuencias del cambio político (de dictadura a democracia), y se creyó inaceptable lo que cinco años antes había sido galardonado y apreciado. La dramatización de unos sucesos del reinado de “la reina castiza” y de su “corte de los milagros” no parecía oportuna cuando la casa Borbón acababa de volver a ocupar el trono de España (Serrano, 1991: 117-119).

La transformación social en esos años se produce a ritmo vertiginoso y la realidad va muy por delante de la ficción teatral, cualquier reflexión sobre el pasado olía demasiado a un tiempo que nadie quería recordar (Oliva, 2002: 226). “Los escritores estrenan obras escritas antes pero en este contexto más moderno las referencias al pasado empiezan a molestar” Se les achaca no saber cambiar la forma de concebir sus textos cuando ya se ha terminado la dictadura (Oliva, 2004: 45-46). George E. Wellwarth, en una entrevista para el diario *El País* en 1981 -finales de la Transición-, resumirá los motivos que provocan la falta de estrenos de este grupo de autores:

Si las obras de estos autores no se han estrenado todavía, creo que se debe a la situación general del teatro en España, que genera una especie de censura económica [...] La falta de salas apropiadas para representar este tipo de teatro de corte intelectual y minoritario [...] la actitud de directores y empresarios que no entienden este teatro o no quieren arriesgarse con él [...] otros factores son la política de subvenciones estatales orientadas hacia la recuperación de autores clásicos y la inexistencia de críticos capaces de valorar lo que este teatro representa (El País, 18-08-1981).⁴⁰⁴

De este grupo de *Nuevos Autores* hay que destacar un pequeño número de dramaturgos que prolongan su actividad en décadas posteriores, publicando textos con regularidad y estrenando tanto o más que antes. Son aquellos cuya “perspectiva reformadora se va continuando, con igual fecundidad y una perspectiva diferente a medida que pasa el tiempo, lo que les permite continuar en la cartelera” (Berenguer y Pérez, 1998: 121). Entre ellos están Josep María Benet i Jornet, Rodolf Sirera, Manuel Martínez Mediero, Jerónimo López Mozo, Alberto Miralles, Jesús Campos, Eduardo Quiles (Oliva, 2002: 250). La constante actividad de todos ellos es equiparable con la de quienes aparecen en el teatro español en plena transición política -que en nuestro estudio denominamos noveles de la transición-, al menos en el conocimiento de lectores y público. Para ello estos autores, este pequeño grupo evoluciona hacia formas escénicas distintas: “la Transición, por tanto, no solo fue política, sino también terapéutica para dramaturgos que evolucionaron de manera convincente hacia modos de escritura que llamaran la atención de las taquillas” (Oliva, 2004: 81). Junto a este grupo de autores uniremos para su estudio a Luis Matilla y García Pintado, también *nuevos autores*, cuya obra no se prodiga pasado el periodo de la transición, el primero se orienta hacia el teatro infantil y de García Pintado veremos tan solo un estreno más en 1985. Otros autores que estudiamos, de muy heterogénea naturaleza, por tener sus estrenos en el periodo anterior a la Transición son José Luis Alegre Cudós, Manuel Gómez García, Josep María Muñoz Pujol, Jaime Carballo, Lorenzo Piriz-Carbonell y José Luis Martín Descalzo.

Manuel Martínez Mediero es un autor cuya producción gozó de mayor reconocimiento

⁴⁰⁴ Crítica de Bel Carrasco, “George E. Wellwarth: “El teatro simbolista español no ha fracasado””, *El País*, Madrid, 18 de agosto de 1981.

en Estados Unidos que en España. Gracias a la publicación del libro del profesor Wellwarth, *Spanish underground drama*, tanto Martínez Mediero como algunos otros autores del *Nuevo Teatro Español* empiezan a dejarse notar. En su teatro antropofágico Mediero trata la desconfianza y frustración del individuo expresado en el sadismo con que dicho individuo trata a otro más débil. Otros temas suyos son la falta de libertad y la obsesión por lo religioso (Bonnín Valls, 1998: 184). Su teatro tiene carácter grotesco, absurdo y simbólico, que nos lleva a distinguir entre un tema aparente y un tema profundo. Su interés por el presente histórico y la crítica social y política son dos de sus aspectos más interesantes dentro de su temática (Bonnín Valls, 1998: 189). Escribe con voluntad crítica y fuerza expresiva de la realidad. “No solamente hace hablar al espectador de la crueldad de las relaciones humanas. Le hace sufrir también esta crueldad” (Petit, 1978: 25). En su obra hallamos una deformación grotesca de la sociedad española con técnica de esperpento. Sus constantes son la crueldad, el simbolismo y la crítica histórica. Su teatro es político, agresivo y de expresividad desbordante ((Bonnín Valls, 1998: 119-191). Declaraba Martínez Mediero, tras afirmar su deuda y admiración por Rodríguez Méndez, que se considera una especie de puente (“de pontón”) entre la “generación realista” y la nueva promoción de teatro “experimentalista”. Con la primera le uniría la tendencia, muy marcada en su teatro, a un feroz realismo expresionista; mientras enlazaría con los dramaturgos más jóvenes por su búsqueda de adaptación de nuevas técnicas de expresión teatral (Ruíz Ramón, 1974a: 4-9).⁴⁰⁵

Ante la pregunta de por qué es tan difícil estrenar su teatro y el de sus contemporáneos, Luis Matilla responde: “Lo hemos escrito en otra época, para circunstancias muy distintas del país” (ABC, 13-05-1980).⁴⁰⁶ Cree necesaria una revisión con cada equipo que ponga en pie las obras, un trabajo con más medios y seguridad de lo que ofrecen los grupos independientes y realizarlo en equipo. Buscar nuevas ideas, sobre todo plásticas, que influyan en el desarrollo de la narración y también nuevas visiones sobre el comportamiento de los personajes (Barrajón Muñoz, 2003: 2832-2833). El teatro de Matilla será representado, sobre todo, por grupos de teatro independientes y universitarios. De carácter experimental permite ser interpretado antes de ser representado; es decir el texto es una propuesta a la que hay que dar una lectura. Su

⁴⁰⁵ Declaraciones de Martínez Mediero a Ricard Salvat en Tele/Exprés (28 de marzo de 1972) y referenciado por Ruíz Ramón en “Prolegómenos a un estudio del nuevo teatro español” Revista Primer Acto, Nº 173, Madrid, octubre, 1974.

⁴⁰⁶ El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “Ejercicio para equilibristas, en el Bellas Artes”, ABC, Madrid, 13 de mayo de 1980, pg. 68.

carácter experimental viene también marcado por la frecuente falta de anécdota con resultado dramático ilógico o absurdo. Los temas centrales y constantes de su teatro son la guerra civil española y sus derivados, el autoritarismo, la falta de libertad, la opresión, la represión y el fariseísmo. Todos se van a convertir en sus centros de interés o tratamiento dramático. La anécdota o asunto provoca una reflexión ideológica o llevan un mensaje socio político. Su teatro no solo tiene un fin estético y poético, también persigue la crítica y los principios morales (Bonnín Valls, 1998: 231-233).

Al igual que otros autores del *Nuevo Teatro Español* de la producción de Ángel García Pintado se desprende una lectura político-social antifranquista y para ello el autor se sirve de la ironía. Es un dramaturgo interesante con afán innovador, de vanguardia, que introduce con sus compañeros aires de surrealismo, absurdo y otros movimientos europeos (Bonnín Valls, 1998: 238). Afirma: “a nosotros solo nos queda imitar, imitar con todas las fuerzas, con toda la rabia” (García Pintado, 1970: 89). Sus obras como la de muchos de sus compañeros han sido poco afortunadas a la hora de representarse, bien por la censura o por la animadversión del público que no acepta un teatro hermético, oscuro, cuyo significado le cuesta desentrañar. A los valores literarios de las obras de Pintado hay que añadir una extrema dificultad de interpretación sobrepuesta a lo estético y con afán de desfigurarlos para desviar la mente y sensibilidad del lector (Bonnín Valls, 1998: 239-240). Su teatro es un teatro de situaciones en el que predomina una estructura que entrecruza lecturas sobre una misma situación (Fernández Torres, 1982: 3). “Cada obra es una acumulación de palabras y frases que exigen una fantasiosa y difícil puesta en escena”. Su tiempo no es evolutivo y la escasa acción no se mueve hacia un clímax. La acción es fija, pura “situación”, sin solución reiterativa y mostrando diferentes facetas (Bonnín Valls, 1998: 241). Señala Alberto Fernández Torres que en el teatro de García Pintado se unen farsa y rito. Estos son términos opuestos en tanto que la farsa exige gradación y el rito repetición pero que el autor consigue complementar:

Al mismo tiempo la farsa se complementa con el rito haciendo que este pierda toda su resonancia mística y revelándolo siempre como un sangriento espectáculo mediante el cual el poderoso mutila, castra o asesina al oprimido. Rito y farsa entran así en una espiral de complementación en la que van recíprocamente revelando la vertiente irracional y la naturaleza intrínsecamente sangrienta (en el caso del rito) o absurda (en el caso de la farsa) (Fernández Torres, 1982:4).

Las constantes de este ritual farsesco son la sangre y la castración en torno a las cuales se van a ir acumulando y entrecruzando escenas y situaciones que llegan a desbordarnos.

Jesús Campos durante la década que nos ocupa apenas -que sepamos- estrena una obra. Pero durante los setenta conocimos sus vigorosos y rompedores montajes. Campos es un dramaturgo con una idea precisa de lo que quiere hacer, por eso no solo escribe sino que trabaja en diversas facetas del teatro como escenografía, dirección, interpretación y producción. Tiene un concepto total del teatro que continuamente lleva a la práctica porque en sus textos converge todo tipo de lenguaje escénico y gestiona la producción de un modo diferente al habitual (Oliva, 2002: 278). “No entiendo el teatro como ilustración de un texto literario-intelectual, y no tiene sentido que me encierre en el mundo de las ideas, cuando necesito hacer teatro de una forma total” (Campos García, 1974: 27). En 1975 crea un grupo -“Taller de Teatro”- compuesto por actores marginados por el censo profesional con los que monta: *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*. “Su obra se soporta sobre un sólido andamiaje que mezcla riqueza lingüística y pesimismo existencial” (Huerta Calvo, 2005a: 120). Su dramaturgia es eminentemente barroca en la forma y profundamente pesimista en el contenido (Bonnín Valls, 1998: 279). En sus obras se hace una dura crítica a la sociedad contemporánea para la que no existe salida posible. Campos tiene una marcada tendencia a situaciones inusuales y un sentido del humor acuático y no tolerable que lo hace ingrato para el público habitual. Muchas de sus obras, incluso las galardonadas, sufren la censura y demora del estreno (Huerta Calvo, 2005a: 120).

Jerónimo López Mozo es un dramaturgo representativo y vanguardista de “*Nuevo Teatro*”. Tiene una abundante obra. Utiliza técnicas heterodoxas en su gusto por la experimentación. Busca renovar las técnicas abriéndose a nuevas expresiones dramáticas. Utiliza el *happening* buscando el espectáculo total y una creación colectiva elaborada para lo cual no duda en colaborar con otros autores. Busca nuevas formas de relación entre actores y espectadores y defiende el uso de locales no propiamente teatrales. Es un autor con amplitud de miras y gran variedad temática. Aunque casi todas sus obras fueron estrenadas o al menos publicadas, apenas se asomó a los escenarios comerciales. Muchos de sus textos pueden considerarse propuestas o guiones abiertos ya que considera que el teatro no es literatura sino representación sobre el escenario. López Mozo es un escritor comprometido, de protesta, cuya extensa obra no ha llegado al gran público o público espectador (Bonnín Valls, 1998: 2247-250). Su obra engloba diferentes tipos de teatro: revisteril, del absurdo, de crónica histórica, teatro documento... Mario Saalbach distingue

tres grupos de obras: obras cortas, *happenings* y obras largas. Este autor colabora con Matilla en distintos proyectos que escribieron en su tiempo sin que llegaran a estrenarse (Saalbach, 1978: 2-6).

Eduardo Quiles tiene una abundante obra dramática que recorre distintos géneros y formatos. Wellwarth lo incluyó como representante del «Spanish Underground Drama». Sus numerosas obras son casi desconocidas para el público español. “Destaca por el tratamiento de temas de carácter político, desarrollados a través de símbolos, a veces surrealistas, en los que censura el mísero papel de España en la cultura europea” (Bonnín Valls, 1998: 279).

Alberto Miralles tiene una actitud crítica y agresiva contra la sociedad porque no concibe en democracia un teatro no crítico y opuesto a la cultura oficial. Utiliza la desmitificación para agredir al poder. “Afirmaba la idea del *teatro como arma*, en el sentido de *tribuna de acusación y reforma*” (Serrano, 2004: 13). Se relaciona con el simbolismo en su primera etapa y tiene influencias de Brecht y Artaud. En nuestra década sus obras están más atentas a los valores literarios y consigue obras más logradas y representativas. Teatro crítico, desmitificador, ágil y brillante, de lenguaje popular y barroco. “Su talante literario se hace también evidente en la utilización de neologismos, en las formas barrocas de expresión, en el verso alternado con la prosa, incluso en la desmitificación del sistema expresivo de muchos de sus personajes de origen histórico” (Serrano, 2004: 15). Une la crítica agresiva al humor y la risa, lo claro con lo artificioso, la Historia con nuestra historia, la vida con el teatro. Ha participado activamente en todas las parcelas teatrales. Su lenguaje es rico, cuidado, imaginativo, incluso florido. Juega con palabras, las inventa con sonidos que buscan o utilizan términos escatológicos. Su universo está lleno de ironía y humor. Un sabio manejo del idioma, diálogos ágiles, una acertada carpintería teatral, el espíritu crítico como columna vertebral de sus creaciones, la desmitificación, la correcta confrontación de personajes que encarnan ideas contrapuestas, etc. “Miralles da lecciones de buen teatro con ideas y con belleza, con inteligencia y con humor, con texto y con espectáculo” (Navarro Durán, 2004: 99).

Benet I Jornet es figura clave de la dramaturgia catalana y española contemporánea. Ha sido galardonado con numerosos premios y ha escrito alrededor de cuarenta obras teatrales la mayoría de ellas estrenadas y publicadas (Huerta Calvo, 2005a: 78). Rodolfo Sirera está vinculado inicialmente al teatro independiente. Durante la dictadura produce obras comprometidas junto con otras donde perfila sus rasgos más personales. Con la democracia su extensa producción, más de cuarenta obras, se diversifica hacia cuestiones

genéricas sin abandonar la experimentación, el teatro histórico o la tradición valenciana (Huerta Calvo, 2005a: 668).

José Luis Alegre Cudós es un autor que vinculado al teatro del absurdo parte a veces de la mitología clásica (el teatro antiguo de los mitos) y la acerca estéticamente al mundo contemporáneo (lenguaje y apariencia del siglo XX). Su teatro, en alguno de sus personajes, toca de cerca el mundo de Ionesco y en él la realidad se construye y se destruye de forma sucesiva.⁴⁰⁷ Otros autores incluidos en este bloque son Manuel Gómez García, Josep María Muñoz Pujol, Jaime Carballo, Lorenzo Piriz-Carbonell y José Luis Martín Descalzo.

Otros autores de este grupo que no estrenarán en nuestra década son: Manuel Lourenzo que desarrolla su labor en la escena gallega y Carmen Resino (n. 1941) que tiene estrenos en los setenta como *Cero* (1970), *La sed* (1974) y *¡Dinero, dinero, dinero!* (1977). Esta última que desaparecerá de la cartelera en nuestra década estudiada, reaparecerá en los noventa con títulos como: *Pop y patatas fritas* (1991), *La actriz* (1991), *Los eróticos sueños de María Tudor* (1992) y *Bajo sospecha* (1995).

Manuel Martínez Mediero⁴⁰⁸ (Badajoz, 1939)

Dramaturgo, símbolo del teatro independiente, del que se ha dicho que siempre ha escrito la misma obra. En efecto, *escribe siempre una misma obra en la que el antagonista no es como en la tragedia griega el destino personal sino los propios artificios o la propia sociedad artificial creada por el hombre* (Povedano Bustos, 1978: 7). Mediero abusa del valor metafórico del sexo y la política pero sin reducirlo al lugar común de la comedia convencional burguesa. Cuestiona las actuaciones político-sociales del momento criticándolas alegóricamente sin moralinas. Al inscribirlas en su contexto se posiciona como escritor haciendo un teatro de ideas o *comprometido*. “Gran parte de su teatro sigue una línea fantástica que entronca, a veces, con la farsa, y en la que la crítica política y social está presente”.⁴⁰⁹

Es importante recordar el tiempo que pasa entre la escritura y las representaciones años después. Las circunstancias socio-políticas de España son muy diferentes y sin

⁴⁰⁷ Artículo sin firmar: “Escrito para los ochenta: los dramaturgos”, *El Público*, nº 82, año 1991, pg. 58.

⁴⁰⁸ La bibliografía que tomamos como referencia sobre este autor y su obra es: WELLWARTH, 1978; BONNÍN VALLS, 1998, GABRIELE, 2000 y OLIVA, 2002.

⁴⁰⁹ Artículo sin firmar: “Escrito para los ochenta: los dramaturgos”, *El Público*, nº 82, año 1991, pg. 62.

embargo los textos no pierden su valor en tanto que el mensaje se hace universal. Su obra no solo muestra una situación concreta sino que en su temática es posible apreciar la lucha del hombre occidental ante una sociedad que lo presiona y reprime. En su producción la moraleja no es posible. El autor se ciñe a la realidad en la que está inscrito y la ataca desde su posición de dramaturgo. No ofrece una solución salvadora ni una falsa esperanza porque no la tiene ya que se debieran llevar a cabo acciones conjuntas y eso no se produce en nuestra sociedad. Lo que sí hace Mediero es recrear para la escena situaciones específicas en las que el individuo -como parte integrante de un grupo- está atrapado. Relevante en sus obras es el miedo al futuro de algunos personajes. El miedo de los dominadores a perder el poder tiránico que ejercen. Y los marginados son los que piensan en el futuro ya que es su única esperanza para dejar de estar sometidos. También existe terror hacia el hecho de pensar. Para que el sistema funcione es necesaria la alienación de sus miembros. En la medida que haya un sujeto pensante este constituye una seria amenaza que hay que aniquilar cuanto antes. Son individuos deshumanizados por la sociedad de consumo y con la existencia hipotecada que asegura su dependencia del sistema. Alaban la incultura con un constante desprecio hacia los libros favorecedores de un pensamiento racional y en contra del cual se manifiestan violentamente. Unido al temor hacia el futuro y la racionalidad encontramos el miedo a conocerse. Se insiste en ello ya que el intimar implica que la colectividad conozca la historia negra de cada uno y como cada cual oculta atrocidades disfrazadas bajo el estatus. Esto no conviene que salgan a la luz pública. De ahí ese constante fingir lo que no se es y obligar a los demás a ser lo que ellos no han podido ser. Interesa mentir ya que la mentira les hace cómplices.

Su licenciatura en Ciencias Económicas da lugar a nuevos temas para su dramaturgia como el neo-capitalismo que retrata en alguna de sus obras. Su teatro está lleno de elementos simbólicos con los que se encuentra cómodo e impregnado de una fuerte denuncia social. John P. Gabriele divide su producción en tres etapas. La primera la denomina «*Teatro de protesta y paradoja*» y que comprende obras como *Jacinta se marchó a la guerra* (1965) donde se perfilan algunas características de su dramaturgia como el análisis de los conflictos humanos desde una óptica de opresión, la exhibición sin tapujos de los falsos valores impuestos por la historia en la humanidad y las circunstancias imposibles bajo las cuales vivimos (Gabriele, 2000)⁴¹⁰. Sus dos siguientes estrenos también se incluyen en este grupo.

⁴¹⁰ Seguiremos a este autor, J. P. Gabriele, en su clasificación sobre las obras de Martínez Mediero

EL ÚLTIMO GALLINERO. AUTOR: Manuel Martínez Mediero. DIRECCIÓN: Alberto Miralles. INTÉRPRETES: María Aranguren, Carmen Robles, Natalia Duarte, Victoria Rodríguez, Elena López, Marciano Buendía, Miguel Palenzuela, José Albiach, Antonio Ventura, Jesús Lorente, Paco Andrés Valdivia, Emilio Mellado y Juan José Guerenabarrea. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: José Massagué. Centro Cultural de la Villa del 19 de febrero al 21 de marzo de 1982.

*El último gallinero*⁴¹¹ (1969) es una alegoría animal donde se hallan representados los típicos personajes de la vida sociopolítica, desde el tirano hasta el revolucionario. Es una dura metáfora sobre la conversión en gallinero de España en la época tardo-franquista. Un gallinero que significa cerrazón, esclavitud y aislamiento. Lleno de situaciones ingeniosas y lenguaje oral cargado de alusiones y chistes. La obra había sido presentada en el Festival de Sitges por el grupo Akelarre de Bilbao y llegó al teatro Marquina de Madrid en 1972. En nuestra década se repone con un nuevo montaje en 1982 en el Centro Cultural de la Villa. Felipe Benítez Cano dice de la pieza que es como “un gran retablo en farsa” en el que Mediero exhibe la historia de una España que lucha “contra viejas aristocracias, viejas dictaduras y viejas opresiones beatas, pero sobre todo y principalmente contra la conversión del gallinero -de la Humanidad de España- en una granja modelo” (Benítez Cano, 1972: 55). El profesor Wellwarth la resumió como “un comentario sobre la falta de sentido de todo intento de vivir de acuerdo con las formas tradicionales, cuando uno se enfrenta a un progreso tecnocrático tan salvaje, es decir, a un progreso tecnocrático ebrio, altera la visión de sus infinitas posibilidades, dominado por un frenesí de desarrollo que solo puede terminar en la destrucción de todo lo que no puede absorber” (Wellwarth, 1978: 153).

En la reposición de la obra, una de las más importantes del autor, la crítica dirá que esta fábula de carácter alegórico o simbólico, según Haro Tecglen, transida de bellas emociones libertarias, deja al descubierto la pobreza de una situación única, la falta de tensión en el diálogo y la escasa relación entre los personajes. Gallinas y gallos giran constantemente entorno a un solo eje. Este muestra el enfrentamiento no muy violento entre las clases recluidas en un recinto. Opresores y oprimidos desde el microcosmos de un gallinero.⁴¹² Para la crítica en general lo que fue protesta atrevida en el 1982 se queda en gresca pueril, receptiva y que no organiza la progresión dramática de efectos. Todo se

⁴¹¹ Para nuestro estudio de la obra seguimos la edición MARTÍNEZ MEDIERO, 1978a.

⁴¹² Crítica de HARO TECGLEN, E., “Fábula”, *El País*, Madrid, 21 de febrero de 1982.

reduce a un espectáculo distorsionado, con mucho vaivén para que la acción interior complete lo simplemente descriptivo y la escasez de pensamiento político, moral o social (Álvaro, 1983: 21-23).

La misma línea satírica en contra de dictadores y dictaduras, que a través de la represión dicen mantener el orden social, tuvo continuidad en *El regreso de los escorpiones* (1971). Esta es todo un alegato en recuerdo de la ocupación de Badajoz por las tropas franquistas. En 1971 escribe *Adolf (El mono peligroso)* y publica *Los herederos*. Más allá de la parábola de contenido político Mediero explora registros expresionistas, con influencia de Artaud, a través de los cuales denuncia la crueldad expresada en diversas situaciones cotidianas. Así sucede en *El convidado* (1967), un texto breve estrenado en 1970 en Badajoz, que es una ácida y agresiva visión sobre las relaciones paterno-filiales. Asistidos por un servil mayordomo, Padre e hijo tratan cruelmente durante una cena a El Convidado hasta conseguir matarlo. Pieza de teatro de crueldad donde El Convidado sordo, mudo e indefenso tiene un comportamiento sumiso y amable que incita a que se le trate de forma inhumana. En *El hombre que fue a todas las guerras* (1970) va a retratar un modelo negativo de personaje. El hombre que vive feliz con un arma en las manos. Su educado y simpático proceder lo hacen especialmente peligroso. Esto se repite sobre todo en *Las planchadoras*.

LAS PLANCHADORAS ("Teatro de marionetas crueles"). AUTOR: Manuel Martínez Mediero. DIRECCIÓN: Antonio Corencia. INTÉRPRETES: Gemma Cuervo, Montserrat Carulla, Trini Alonso, Margot Cottens, Paloma Lorena. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Antonio Corencia. Teatro Alfil del 11 de septiembre al 8 de octubre de 1978.

*Las planchadoras*⁴¹³ (1971) es la crónica de los sufrimientos que se infligen las hermanas protagonistas. Martínez Mediero recurre al sexo como metáfora de una situación política. La represión sexual domina a las protagonistas envileciéndolas hasta establecerse una relación *antropofágica*. Evidencia que la represión incita relaciones turbulentas y dañinas. Para ello se necesitan dos posturas antagónicas que al mismo tiempo resultan complementarias. Estas están representadas por dos personajes, Dionisíaca la dominante y Clavellina sometida a su hermana y que consiente su tiranía. Ellas viven encerradas en casa cual fortaleza en la que se atrincheran impidiendo la entrada de la libertad. Se defienden del posible regreso de su hermana a la que nombran

⁴¹³ Tomamos como referencia textual para nuestro estudio de la obra MARTINEZ MEDIERO, 1978a.

Ella evitando pronunciar su nombre propio. El nombre propio de la hermana es Libertad y personifica dicho concepto. Libertad envía una carta comunicando su regreso. Esto supone para Dionisíaca una amenaza a su sexualidad reprimida, a su mundo de castidad justificado por valores de la tradición eclesiástica. Clavellina en cambio desea ese regreso y se da cuenta de la vaciedad de su existencia. Esta toma de conciencia siembra el resentimiento de Dionisíaca a quien Clavellina provoca con fantasías eróticas. La respuesta será violenta y Dionisíaca encolerizada la golpeará cruelmente.

Los antecedentes de Libertad serán revelados por sus hermanas. Sabemos que fue expulsada por un comportamiento lascivo consecuencia de una atracción masculina. Han transcurrido muchos años y las dos hermanas planchadoras han envejecido. Sus amargos caracteres las han ido endureciendo a lo largo del tiempo. De ellas se desprende un comportamiento libidinoso que tratan de reprimir con castigos físicos y psicológicos. Clavellina es una vieja resentida que echa de menos a Libertad porque su presencia hacía posible que hubiera hombres rondando la casa y aunque estos solo se fijasen en el atractivo de su hermana menor ella disfrutaba con tenerlos cerca, al menos contaba con la esperanza de intimar con los que eran rechazados. Esa posibilidad desaparece cuando Dionisíaca secundada por Clavellina expulsa -a patadas- de casa a Libertad. Por su parte Dionisíaca desvía sus deseos sexuales hacia la economía. Lo que le excita son las transacciones bancarias. Su libido estalla cada vez que Clavellina estimula su imaginación mencionando al banquero o le habla de cuentas corrientes, transacciones comerciales, etc. Ambas se traen entre manos unos juegos eróticos en los que la palabra es el medio para llegar al orgasmo que por otra parte nunca alcanzan.

El juego desempeña una finalidad importante en esta obra. Señala Hervé Petit que la otra liberación de las dos hermanas consiste en jugar un partido de fútbol imaginario del que Dionisíaca es el árbitro y Clavellina la única jugadora. Para Mediero las reglas del juego son pretexto para una alegoría de la sociedad española de la que Dionisíaca es el símbolo (Petit, 1978: 21: 18-26). En la primera parte la amenaza de la llegada de Libertad es constante y estamos pendientes de la inminencia de tal suceso. La que se presentará es tía Úrsula, la gran dictadora, que trata de crear una raza poderosa y para conseguirlo busca hacer de sus sobrinas una raza perfecta. Tal propósito consiste en la creación de una mujer masculina, dominadora y opresora, que aniquilara al macho y a la hembra. Tía Úrsula muere pero hace mella en sus sobrinas que intentan perpetuar su ejemplo. Las protagonistas cobran su máxima expresión de crueldad e inhumanidad cuando sin resquicio de sentimiento la arrojan como pasto de buitres.

Existen dos versiones de la segunda parte de *Las planchadoras*. Veremos las dos siendo la segunda la llevada a escena y a la que todos los críticos hacen referencia. En la primera versión muerta tía Úrsula se presenta Libertad. Esta versión tiene una lectura política. Tía Úrsula simboliza el viejo régimen que muere cuando entra en escena el pensamiento occidental contra el que siempre ha querido preservarse. La imagen de Libertad no responde a la de la mujer que hace años fue expulsada de la casa. El fantasma contra el que pelearon Dionisiáca y Clavellina es una mujer envejecida. Ha conocido el mundo, a muchos hombres y nos cuenta que se casó con un protestante. Vuelve en una fingida actitud de arrepentimiento dando las gracias a sus hermanas por su comportamiento pasado con el propósito de quedarse. Viene acompañada por su hija Violeta. La historia se repite en la niña. Cuando su madre regresa a casa de sus hermanas propone un ligero cambio, deshacerse de las viejas planchas y en su lugar instalar planchadoras de vapor. Es la *civilización del tergal* dirá en un momento dado la hermana exiliada. Cambian los instrumentos pero todo continúa igual. Violeta es expulsada de casa del mismo modo que lo fue su madre. La niña con sus juegos despierta la libido de las hermanas. Infla un muñeco de goma sobre el que febrilmente se lanza Dionisiáca. Eso supone el castigo de ser apartada de la sociedad. Pasados los años, las tres hermanas reciben una carta de la muchacha pidiendo ser acogida junto al hijo que espera. En dicha carta declara arrepentirse de los errores cometidos. La obra concluye con una cadena que no se rompe. No hay salida posible. Para Martínez Mediero la realidad se impone a la esperanza. En la segunda versión la entrada de Libertad se produce con gran estrépito. Llega derribando la puerta violentamente. Es una mujer vieja, encadenada, muda y ciega. Viene acompañada por tres fantoches. Estos personajes son su marido Luc, un especulador con aspecto de gánster; Gut el servidor de Luc que quiere ser como su maestro; y Trotón su hijo que pretende establecer un nuevo orden suprimiendo las diferencias de clase. Luc es quien ha encadenado y mutilado a Libertad (Ella). Es el explotador por excelencia. Al llegar a la casa de las hermanas trae un plan consigo. Quiere comerciar con ella, sacarles partido económico y por eso -en esta segunda parte- Dionisiáca y Clavellina se trasformarán en dos cabareteras. Tras ser aleccionadas por Luc y Gut aparecen como *las hermanas Keesler* en versión paródica. Trotón es el único personaje que se rebela y trata de convencer a Gut de que lo están utilizando. El sirviente no lo escucha e incluso en su deseo por agradar y demostrar su fidelidad se deja arrancar los ojos. Una escena verdaderamente aterradora donde la crueldad, lo grotesco y lo esperpéntico se dan cita. A pesar de que Trotón repudia los instrumentos que utiliza la

sociedad occidental y se enfrenta a ellos acabara por caer en sus garras tras la aparición del personaje Pájaroemplumado. Este encarna al pensamiento occidental causante de todos los males sociales de este siglo. La obra se cierra con pesimismo ya que ningún personaje escapa al sistema occidental antropofágico. Ni siquiera Trotón -con sus consignas pacifistas de *haz el amor y no la guerra*- consigue librarse de un poder.

La maldad está despojada de todo adjetivo presentándose en toda su crudeza expresiva. Las acotaciones son más que breves anotaciones para un montaje. Son descripciones novelescas. Combina lo grotesco con la intención crítica sin que la obra pierda intensidad dramática. Por otra parte para los personajes representa un problema el tomar decisiones libremente. El recuerdo de la postguerra aparece a pequeños fogonazos repartidos por el texto. Se hace referencia a la sección femenina o a los juegos infantiles. Excelente humor ácido. La base de las obras de Mediero se alza sobre la misma crítica social, de ahí que encontremos repeticiones entre un texto y otro. Tanto en *Las hermanas de Búfalo Bill* como en *Las planchadoras*, Amadeo y Dionisiaca actúan como perros rastreadores para detectar la presencia del enemigo. También en las dos obras se hace referencia al personaje de Caperucita Roja. Igualmente existen coincidencias con *El último gallinero*. De manera que si en *Las planchadoras* la entrada de Ella supone la invasión de occidente en *El último gallinero* se finaliza con la entrada de las modernas gallinas en el vetusto gallinero.

La crítica opinó que se trataba de un texto escrito para el espectador del ayer. Una obra propia de la situación "underground" que no existe ya, al menos, en lo que se refiere a la coacción oficial. Para que un sistema de elementos metaverbales, de símbolos, de expresiones crípticas pudiera seguir siendo válido tenía que estar instalado sobre una construcción dramática sólida; sobre un material ideológico, filosófico, político e histórico de gran riqueza y profundas calicatas en el contexto nacional; de una iluminación deslumbrante de las secretas venas o filones de nuestro ser social. Casi nada de eso se encuentra en el texto de *Las planchadoras*. "Se ha quedado viejo, desvalido frente a la posibilidad que hoy tiene un autor de decir con claridad y con talento lo que necesita decir" (López Sancho).⁴¹⁴ Asimismo, la crítica señala que *Las planchadoras* tenían un valor mayor en la etapa de la censura y que por tanto en el momento de su estreno se evidencian algunos errores: lo grotesco roza el absurdo. Un gran defecto de Mediero es su dificultad para autocensurar un diálogo extraordinariamente desigual, que

⁴¹⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "*Las planchadoras*, alegoría pseudovanguardista, en el Alfil", *ABC*, Madrid, 14 de septiembre de 1978, pg. 40.

a veces se ciñe al desarrollo y a veces se desempeña en la búsqueda desordenada de efectos chocantes y asociaciones triviales. La facilidad de lo coloquial es un don pero al mismo tiempo un peligro porque arrastra a territorios impensados. El autor, con ello, busca formas críticas o risueñas de inmediata percusión en el espectador (E. Llovet).⁴¹⁵

Cierra esta primera etapa *El bebé furioso* (1972), estrenada en el teatro Alfil de Madrid (1974). También corresponden a ella *Perdido Paraíso* (1972), *Denuncia, juicio e inquisición* de *Pedro Lagarto* (1973) y *Un hongo sobre Nagasaki* (1973). Las tres publicadas. Además escribe *El automóvil* (1973, inédita). También colabora con otros siete autores como Luis Matilla, Jerónimo López Mozo, Ángel García Pintado, etc. para escribir *El Fernando* (1972).

LAS HERMANAS DE BÚFALO BILL (*Comedia parabólica universal*). AUTOR: Manuel Martínez Mediero. DIRECCIÓN: Francisco Abad. INTÉRPRETES: Berta Riaza, Tina Sanz y Germán Cobos. MÚSICA: Víctor Manuel. ESCENOGRAFÍA: Pablo Gago. Teatro Valle-Inclán del 8-10-1975 al 11-4-1976.

El estreno de *Las hermanas de Búfalo Bill*⁴¹⁶ en 1975 marca el inicio de un segundo periodo (Gabriele, 2000: 39). Esta es una comedia política entre la farsa y el esperpento. Presenta el retrato de un país dominado por la intolerancia de un individuo. Un tirano de aquellos que lo rodean. Se hace eco de la denuncia de una situación real, fácilmente reconocible para el espectador del momento y en la que se desvela el canibalismo y la violencia de sus personajes protagonistas. Para distanciar el texto lo ubica en el lejano oeste. Los personajes son Amadeo, Semíramis y Cleo. Amadeo es un personaje del absurdo que encarna al experto cazador que lucha contra enemigos imaginarios. Su misión ética y moralizante es proteger a sus hermanas del contacto con el mundo y para ello las encadena. Privándolas de libertad cree hacerlas felices. Autoritariamente establece lo que es adecuado o no y la satisfacción y el deseo de ellas.

La situación se plantea como un juego entre niños bajo la cual late una crítica ácida al poder represor. Todo ello se manifiesta a través de una cadena de contradicciones que subrayan la gravedad de lo que se denuncia. Cleo y Semíramis son víctimas del despotismo de su hermano. Ambas adoptan una actitud de eterna infancia porque así lo desea Amadeo para su tranquilidad. Mientras sus hermanas se comporten como niñas su

⁴¹⁵ Crítica de LLOVET, E., "La ira que no cesa", *El País*, Madrid, 27 de septiembre de 1978, pg. 27.

⁴¹⁶ Para el estudio de la obra hemos utilizado la edición: MARTÍNEZ MEDIERO, 1974a.

inocencia estará a salvo y de ahí que obsesivamente evite su contacto con el mundo. La casa se convierte en el feudo donde Amadeo domina a sus súbditos. Ellas no responden igual a las situaciones. Tienen diferente carácter. Semíramis se muestra cobarde y traidora mientras Cleo es más decidida y rebelde a la hora de emprender acciones. Ellas son símbolos, una del pueblo consentidor y resignado y otra del contestatario. En su mente Amadeo ve indios a los que dispara desde el cuarto de baño. Incluso se inventa una personalidad, la de Búfalo Bill.

Como casi todo el teatro de Mediero, esta pieza se puede considerar puente entre la técnica realista y el experimentalismo porque funde ambas corrientes estéticas y no por ello se resiente el texto ni la representación. Así el cuarto de estar, espacio por excelencia de la comedia convencional burguesa, sufre una transformación que lo aleja por completo de su expresión habitual:

*Estamos en el "cuarto de estar" de una extraña y prehistórica mansión. El mobiliario es igual de prehistórico que la casa y por él intuimos que sus moradores deben ser unos pájaros extraños y exóticos, como sucede siempre que sucede algo, en el lejano oeste. Todo el foro en vertical es una casa de muñecas con pequeños compartimentos perfectamente diferenciables que van de la cocina a los cuartos, caballerías y, finalmente, al cuarto de torturas, pues se trata de una casa de muñecas muy completa.*⁴¹⁷

El autor da una vuelta de tuerca e introduce en ese salón semejante a un nido de pájaros una casa de muñecas. Esta resulta extraña por tener una cámara de torturas. La casa de muñecas tiene connotación infantil en contraposición a la armería de Amadeo pero en ella los sucesos serán tan crueles o más que los propios del rincón de las armas. La cámara de tortura cobrará animación integrándose en escena como objeto: “CAMARA DE TORTURA.- Ris-ras, ris- ras. . . Grrr.” Las acciones y discursos también son un contradictorio juego de apariencias. Al inicio todo parece una cálida escena maternal pero descubrimos que Semíramis no acuna a un niño sino un muñeco mientras Cleo sádicamente castiga al suyo. La limitación de las mujeres es mayor que la de Amadeo porque este les impone los muros de la casa. Ellas son atadas cuando él va al cuarto de baño a matar a sus indios imaginarios a quienes cree usurpadores de la paz de su hogar.

⁴¹⁷ Esta y todas las réplicas pertenecen al texto de referencia (Martínez Mediero, 1974a).

El humor negro surge de la felicidad que ambas fingen al ser encadenadas. Amadeo piensa que su misión va por buen camino pero nada más desaparecer de su vista brota la rebeldía y la queja. Martínez Mediero se sirve del discurso dictatorial e inmovilista de Amadeo y sus contradicciones como efecto humorístico y carga crítica. Toma como referente la novela *El gatopardo* de Lampedusa: “AMADEO.- *Con educación y sin herirnos nos llevaremos siempre como buenos hermanos y así nos diremos los mejores insultos. Algo tiene que cambiar para que todo siga igual.*”

El discurso de Amadeo atraviesa diferentes fases que van desde el tono paternal al sibilino pasando por el doctrinal y el clerical. Siempre busca imponer su voluntad con creciente interés y llegando a mostrar una misteriosa sutileza. Al final muere por una flecha clavada por un indio no inventado. Su espectro se aparece constantemente sobre todo porque Semíramis no deja de invocarlo. Una vez muerto su espíritu se muestra más comprensivo porque quiere ganar el purgatorio para ser ángel de la guarda de sus hermanas y así continuar ejerciendo su tiranía. Semíramis y Cleo cuando muere su hermano se sienten libres y buscan saciar sus deseos sexuales. Para ello secuestran al panadero y utilizan con él los mismos martirios que padecieron con su hermano. El goce por dominar se apodera de ambas pero el panadero escapa sin necesidad de que sus carceleras mueran.

La obra encierra una crítica de los valores tradicionales, especialmente la familia. Amadeo elogia y se afana por construir una relación filial cuyas raíces vengan de lejos, pero sin embargo su padre fue un sinvergüenza y su madre una consentidora amargada que descargaba su frustración en sus hijos. A pesar de ello Amadeo defiende la figura materna frente a la paterna: “AMADEO.- (Grave.) *Que no se os olvide, que en esta casa está terminantemente prohibido hablar de papá. Papá murió para nosotros el mismo día que engañó a mamá con la cocinera. Papá era un borracho, un escandalizador y un tronera. Por eso tenemos su retrato contra la pared. Mamá era una santa, y papá le sacaba la lengua*”. También critica los papeles desempeñados por el hombre y la mujer en la sociedad. La ocupación de la mujer es la casa y los hijos y la del hombre vigilar y someter a la mujer. Esta es incapaz de tomar sus propias decisiones y debe relegar en la inteligencia del hombre. Este paternalismo acabará cuando Semíramis le cuenta a su hermano que Cleo la ha impulsado a mirar más allá de los muros y que han descubierto la existencia de un hombre y del sexo. La reacción de Amadeo es de cólera mientras que la de ellas es libidinosa.

Las descripciones de Amadeo tienen su referente en el discurso fascista que el autor toca con ingenioso humor: “*AMADEO.- Su recta conducta [se refiere a Búfalo Bill] le ayudó siempre a no dar jamás un paso atrás frente al indio feroz y esquinado, y abandonó su casa muy joven cuando supo que a su hermana la había preñado el novio, un inmoral bandido ubicado en Sierra Maestra y más conocido por el Che Guevara*”. Hace referencias al cine, al tebeo y al cuento. También parodia a don Gonzalo de *Don Juan Tenorio*: “*CLEO.- Amadeo, ¿pero dónde vas? AMADEO.- Imbéciles, a por mi honor, que me lo roban*”. Si algo encela a Amadeo es oír la campana de la puerta que para él es símbolo de usurpación. Para sus hermanas, como lo manifiesta directamente Cleo, la campana de la puerta supone aperturismo. En la primera parte ellas adoptan una actitud infantil frente al dominio de Amadeo. Esto dará la vuelta en la segunda parte, más cómica que la primera. La obra es rica en expresiones coloquiales y refranes populares.

Buena acogida por parte de la crítica que resalta su valor contextual. Queda informado el lector de que *Las hermanas de Búfalo Bill* es una comedia de circunstancias, y de circunstancias muy concretas a las que se alude con honrosa transparencia tal y como está mandado desde los tiempos de Aristófanes.” Creo yo que es una comedia especialmente recomendable para todos los buhoneros de la política que a diario despliegan sus bártulos en la plaza pública y discuten entre sí en una jerga muy especializada sobre si son perros o podencos” (Adolfo Prego).⁴¹⁸

El tono farsesco y esperpéntico de la pieza es continuado en títulos como *Los clandestinos* (1976) y *El día que se descubrió el pastel* (1968).

EL DÍA QUE SE DESCUBRIÓ EL PASTEL. AUTOR: Manuel Martínez Mediero. DIRECCIÓN: Alberto Miralles. INTÉRPRETES: Juanito Navarro, Valeriano Andrés, María Isbert, Jesús Enguita, Miguel Armario, Manuel Briebe, Paco Peña, Manen Algora, Pilar Torres, Cristina Torres y Lauro Torres. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Pablo Gago. Teatro Arlequín del 24 de febrero al 28 de marzo de 1976.

*El día que se descubrió el pastel*⁴¹⁹ (1968) se estrena en 1976 y gozará de un menor respaldo por parte del público. En esta el sexo aparece como castración colectiva de una sociedad corrompida y condicionada. Para representar la represión de esos deseos el espacio manifiesta la podredumbre que a todos rodea: “(*El espacio escénico es un lugar*

⁴¹⁸ Crítica de PREGO, A., “*Las hermanas de Búfalo Bill*, de Martínez Mediero”, *ABC*, Madrid, 10 de octubre de 1975, pg. 55.

⁴¹⁹ El texto de referencia y al que pertenecen la réplicas de la obra que aparecen es MARTÍNEZ MEDIERO, 1978b.

abierto lleno de telarañas, cargado de tiempo, con muebles extraños y antiquísimos perfectamente instalados entre las telarañas, oliendo todo a moho y con las paredes llenas de musgos y líquenes)”. De nuevo el autor recurre a un espacio antiquísimo, especie de desván y metáfora de la mente en el que se atrinchera un grupo con el propósito de protegerse del exterior. Fuera de este micro-universo existe un mundo que amenaza con destruir su orden anquilosado y jerarquizado. Llama la atención que describa el habitáculo como un espacio abierto cuando marca una división entre lo exterior y lo interior. Los personajes que lo pueblan están igualmente enmohecidos, son personajes deformados por el paso del tiempo, dispuestos a repetir sus actuaciones y sus historias sin salir del círculo. En definitiva es un ritual en el que los individuos son sacrificados y devorados por la televisión. Todo para aflorar metafóricamente las ideas escondidas en la mente y que el individuo no se atreve a mostrar. La fuerza de este inconsciente traiciona al individuo y a la colectividad poniendo al descubierto los deseos ocultos. La televisión tiene entidad propia y actúa como elemento alienante. Las teleseries americanas con sus temáticas alejadas de la realidad (en especial de la española) son asumidas por las víctimas que la adoran. Estas acaban por difuminar los límites entre lo real y lo ficticio. Mediero señala la contradicción de este medio de comunicación utilizado como instrumento de incomunicación. Los individuos dependen del objeto con el que se les mediatiza hasta el punto de existir en la medida en que el aparato funciona. Cuando deja de emitir surgen conflictos y disputas. Atrapados y devorados por una sociedad de consumo la salida sería la rebeldía. Esta no se produce porque domina el inmovilismo. Eso es lo que ve el autor y plasma en su obra. Su reflexión deja el interrogante al espectador.

La estructura social que retrata presenta una jerarquía piramidal. El vértice lo ocupa el Cabeza de Familia, cacique que durante años ha impuesto su ley y su orden. Su poder se refuerza con apoyo de la Madre Abnegada, personaje resignado que acata su voluntad. A sus órdenes está el Hombre de las Gafas Oscuras, un tiránico capataz y torturador que aspira a ostentar el poder. Mientras tanto cumple con lo que cree su deber y se beneficia con el dolor de otros. El Matador de toros del siglo XVI es un personaje acobardado que trata de aparentar lo que no es. Se dedica a matar toros, animales con significado vital, símbolo de la fortaleza de una especie. Bajando la escala social está el Trabajador Infatigable, asimilado y siervo del poder dominante, herramienta productiva que se utiliza en función del interés. Para mantenerle vivo, de vez en cuando, se le ofrecen obsequios, una especie de golosinas con las que acallan sus voces discordantes. No ocurre así con el

Obrero Fatigado, eterno perdedor, hundido en la miseria, chivo expiatorio sobre el que la masa purga sus *pecados*. Las altas esferas le conceden tan escaso valor que no sienten culpa humillándolo y destrozándolo. Si acaban con uno inmediatamente lo sustituirán por otro. El Bombero es un anarquista que incordia lo que puede y la Sra. Flora es la represión sexual en toda su rotundidad. Su nombre aparentemente propio tiene una connotación metafórica. Flora alude a la virginidad de la que nunca deja de hablar. Una virginidad que perdió hace mucho tiempo cuando ejerció de prostituta. Todos los personajes son hipócritas moralmente. Presumen de lo que carecen e imponen como obligación aquello en lo que han fracasado. Por eso cuando el Obrero Fatigado muestra los horrores que han cometido en su vida todos se solidarizan por temor a perder el poder y corren un tupido manto sobre sus deslices los cuales justifican absurdamente. Desenmascarada su corrupta moral la solución que proponen es destruir al Obrero Fatigado y de este modo una vez más la historia se repite. Esta podredumbre que representan los habitantes del lugar es atacada por un grupo de niños, por una generación joven, atrevida y que intenta vivir sin temor.

La deshumanización produce seres enganchados a un televisor. Los avances sociales mayor desconfianza entre los individuos. Ya nadie se fía de lo que dice el otro. Se exige un testimonio escrito. Se concede más valor a la palabra escrita que a la hablada. Unida a la idea de represión se halla la censura. Una censura impuesta al intelectual que será sospechoso de cualquier intención que pueda perjudicar al sistema. El sistema desarrolla los métodos para impedir que lo desestabilicen. La mengua de poder les es incomprensible. Si esto sucede porque la realidad cambia, surgirá una pérdida de confianza que da origen a la obsesión por la traición así como por encontrar un culpable en ello. En este caso será el Obrero Fatigado al que ahorcaran.

La situación llega a ser disparatada y quizá no puede ser de otro modo puesto que el autor se mueve en la línea de una crueldad grotesca e impregnada de humor negro. Existen coincidencias y repeticiones con otras obras suyas y con otros autores. Todos sospechan de todos pero cuando la Madre Abnegada desconfía de la identidad del Trabajador Infatigable pide que enseñe su pierna peluda por debajo de la puerta, esto remite al cuento de *Los cabritillos y el lobo*, fábula que ya utilizó en *Las hermanas de Búfalo Bill*. El Cabeza de Familia teme el ataque de los indios del mismo modo que Amadeo en *Las hermanas de Búfalo Bill*. Coincidencia entre el gallo Olivares de *El último gallinero* con el Hombre de las Gafas Oscuras cuando agrede al Obrero Fatigado. Ambos ponen de manifiesto el abuso de autoridad. Por último, la intervención de Niño nos evoca la obra

El desván de los machos y el sótano de las hembras de Luis Riaza. Allí el hombre habita el espacio superior de la casa mientras destina a las mujeres al sórdido sótano privándolas de luz y vida: “*NIÑO.- Pues a base de criadas y derechos de pernada se montó el tío un harén en el desván y un lupanar en el sótano cosa fina...*” En esta el Niño cuenta a la Niña qué clase de fantasmas son los que habitan en aquel lugar describiendo al abuelo Cabeza de Familia.

El mismo crítico que elogió *Las hermanas de Búfalo Bill* opina distinto de este estreno. Este le resulta deslucido por la inconsistencia textual de la que afirma que en otro momento se hubiera escudado en la censura: “...Sospecho -y lo he dicho antes de ahora- que con el levantamiento de las intervenciones oficiales en los textos dramáticos vamos a tener la posibilidad de comprobar sobre las tablas los valores dramáticos de obras que como esta que comentamos. Esta hubiera salido notablemente favorecida con una prohibición de la Censura” (A. Prego).⁴²⁰

MIENTRAS LA GALLINA DUERME. AUTOR: Manuel Martínez Mediero. DIRECCIÓN: Sigfrido Burman. INTÉRPRETES: José Sazatornil, Aurora Redondo, Elisenda Rivas, julio Arroyo, Antonio Vico, Javier Magariño, Antonio Abad y Juan Miguel Calceo. ESCENOGRAFÍA: Sigfrido Burman. Teatro Martín del 1 de septiembre al 31 de octubre de 1976.

*Mientras la gallina duerme*⁴²¹ (escrita en 1968). Una comedia clásica en la que el humor popular fluye en el texto de forma muy directa. El autor insiste en determinados lugares comunes construyendo personajes más bien simbólicos que reales. Como en toda su producción la situación política de España vuelve a ser el núcleo de la comedia. Una España de 1968 cuando escribió el texto y no la del momento de su estreno en 1976. Dramatiza el aislamiento político de España. La acción se desarrolla en un apartado lugar del Pirineo, un pueblecito de Huesca frecuentemente incomunicado por grandes nevadas. La nieve simboliza una situación a la que están acostumbrados pero no por ello es de su agrado. El espacio, no realista, lo matiza el autor en una acotación: “*No debemos pensar en un decorado realista, sino en un espacio escénico sarcástico y como lleno de cierta tragicomedia, cercano al esperpento. Se dibuja en escena, la Estación de Ferrocarril; la casa del cura, otra pequeña casa y algún practicable para Aduanas o Telégrafos*”. Y

⁴²⁰ Crítica de PREGO, A., “*El día que se descubrió el pastel*, de Martínez Mediero”, *ABC*, Madrid, 26 de febrero de 1976, pg. 63.

⁴²¹ El texto de nuestro estudio y las réplicas que aparecen en el mismo pertenecen a MARTINEZ MEDIERO, 1976.

hace visible la parte oculta al público: “*Cuando la acción da comienzo, el viento y la nieve azotan las casas. No existe inconveniente para que se vea al encargado de espolvorear la escena de nieve, que lo debe hacer con gran seriedad y muy en su papel. La escena toda debe ser en plan Walt Disney, pero con cabreo*”. Juega la posibilidad de la ficción-realidad convirtiendo a un operario en actor o viceversa y un acto trivial en una escena de película animada. Al comienzo están en escena Claudio el policía, Ramírez el aduanero, Martínez el Jefe de Estación y oímos a Nino el telegrafista. Todos de mal humor excepto Claudio. Este es el único que disfruta de la nevada. Se perfila la personalidad de cada uno. Claudio es retorcido y maquinador. Martínez será su contrapunto y con quien discute frecuentemente. Ramírez es aficionado a la revista Play-Boy. Aparece el Padre José, el cura al que todos llaman familiarmente don Pepito. Es un tipo inocente obsesionado por su debilidad ante los pecados carnales. Será el objetivo de una broma cruel que trama Claudio como distracción mientras dure la incomunicación. Habitualmente el grupo se reúne a jugar dominó para pasar el tiempo y además se gastan bromas para tener la mente ocupada en algo que no sea lamentarse por la situación de aislamiento. Son juegos inocentes y no exentos de sentido del humor. Pero esta vez la idea de Claudio terminará por escapársele de las manos. El plan es convencer a don Pepito de que se ha convocado el Concilio Vaticano III cuya principal propuesta es la aprobación del matrimonio para los sacerdotes. Para ello pide a Nino que coja su emisora portátil y lance la falsa noticia. Los demás alentarán las debilidades de don Pepito quien termina tragando el anzuelo. Nino improvisará y dirá que se consiente el matrimonio para sacerdotes de entre veinticinco y cuarenta años. Esto desmoraliza al cura que ha cumplido cuarenta y uno. Ajeno a la broma escribe una carta rogando que le sea concedida una licencia puesto que él quiere casarse con doña Trini, una joven feligresa viuda. Sus compañeros interceptan la carta y rectifican la información no estableciendo límite de edad entre los que deseen casarse. Don Pepito declara su amor a doña Trini que lo rechaza confesándole que nadie puede satisfacerla como su difunto marido y no se casará. Ella ahora con su amante Ramírez tiene bastante. Esto provoca en Don Pepito una respuesta que nadie había imaginado, la violencia. El cura dolido desafía con un cuchillo a Ramírez. Este explica que ha sido una broma, pero don Pepito no lo cree. Finalmente se convence pero ya nada podrá ser igual: “*P. JOSE.- Hay algo que ya no podrá ser jamás mentira. Me habéis descubierto, y os habéis descubierto también vosotros...*” Doña Trini también es víctima de ese ambiente e igualmente obsesionada por el sexo. Ella ha provocado a don Pepito como juego y de ahí que este tuviera esperanzas. Ella se queja abiertamente y desea

escapar del pueblo pero su actitud liberal la hace diferente del padre José, conformista y con doble moral: “*P. JOSE.- Es que a mí me gustan las dos cosas. Soy tradicional en mis postulados, pues como bien sabéis no me gusta la progresía con sotana, y al mismo tiempo, pues me gusta la camita tan rica y tan calentita*”. También es diferente de los que tienen un pensamiento extremista secundado por quienes lo rodean: “*CLAUDIO.- A estos recalcitrantes de la libertad, ya me los conozco yo. Mal porvenir tenéis. RAMIREZ.- Eh, ten cuidado, no me confundas. Yo no soy partidario de la libertad. Solamente me da un poco de pena ese tío*”.

La crítica a la ausencia de libertad y a la vigilancia de la censura se deja ver en diferentes momentos: “*TRINI.- La casa se me llena de voces y rumores. P. JOSE.- Eso es porque no hay una prensa libre, ni falta que hace*”. Mediero se desenvuelve con humor y en cada comentario subyace un doble significado. Crítica lo que aparentemente no se denuncia y deja al descubierto la intransigencia de posturas como la de Claudio:

CLAUDIO.- No, iguales, no... (Poeta) ¿Habéis visto la nieve? Está hermosa.
NINO.- Sí, hombre, recítale un madrigal a la nieve. Te lo agradecerá. De iguales, nada, macho. Yo odio la nieve. Esta nieve tiene ojos, y me mira, me persigue.
CLAUDIO.- ¿Qué sabes tú? Es hermoso no tener libertad y al mismo tiempo poder hacer golferías ocultamente; ser hipócrita, hacer confuso todo, destruir por destruir. Yo odio la libertad, amar la libertad es de cobardes (Martínez Mediero, 1976).

Vemos el contraste en la nota poética de Claudio quebrada con el comentario jocosos de Nino y en la nueva intervención del policía que despliega un discurso dictatorial que se opone al poético alabando la represión. Será él quien afirme: “*Es curioso ver cómo se puede dominar con otro tipo de violencia distinta a la física*”. Para el policía su deseo se cumple cuando ejecuta el poder, cuando domina a los que lo rodean y por eso Ramírez le echará en cara su impotencia sexual. Claudio fue el primero en rondar a doña Trini, pero esta lo despidió por su escasa motivación sexual.

Marcada -probablemente por el censor- hay una intervención del sacerdote, quien presa de una alucinación dice: “*P. JOSE.- Recuerdo que una noche desperté y vi una demonia desnuda, que me acariciaba el sexo con el rabo*”. Esta replica quizás se consideró más subida de tono que otras sin olvidar que la referencia al sexo es continua. Estas alucinaciones de don Pepito, que torturado por la represión se debilita física y

mentalmente hasta caer en ensoñaciones, descubren su pasado y las causas de sus frustraciones presentes. Así sabemos que se hizo sacerdote por intereses paternos y que las mujeres nunca dejaron de atraerle. Don Pepito es un individuo débil, presa de sus instintos y domesticado en un orden que le asfixia. Es lógico que adopte salidas propias del sainete como atacar armado con un cuchillo de postre o como Martínez Mediero señala, muestre una actitud “*a lo Echegaray*” al sentirse herido en su orgullo masculino. Los personajes ven el objeto de su represión escondido en cualquier parte e incluso el sexo se equipara a cuestiones de talante político: “*TRINI.- Yo necesito un hombre, entrar en el Mercado Común, en fin algo para que se me quite la neurosis que tengo*”.

Los fantasmas del régimen anterior están presentes en alusiones a la guerra y por supuesto al Comunismo, el gran demonio del pensamiento conservador. Una comedia divertida y crítica a la vez con final pesimista en el que se impone la resignación. Todo seguirá igual. La influencia cinematográfica se percibe en momentos como la aparición de Furias en una de las alucinaciones y que la acotación describe como personajes fellinianos. El texto está inundado de referentes literarios. Cita a Henry Miller, pasajes de *El libro de Buen Amor*, *Romeo y Julieta*, *Don Juan Tenorio*.... Incluso personajes de cuento como Pulgarcito, héroes de tebeo como *Roberto Alcázar* o humoristas gráficos como Borges y Chumi-Chúmez.

La crítica coincide en señalar el interés por una obra que considera de menor calidad en la producción de su autor: “Y por lo que se refiere a los medios de expresión, a lo que constituye sus sistemas significativos, acude a todos y utiliza todos con despilfarro y acumulación. Eso que delata su riqueza de autor consigue a veces efectos fulminantes de expresividad teatral y otras produce anulaciones por comprensión. Ante tantos signos simultáneos -orales, visuales, auditivos, dinámicos- el espectador se queda sin percibir muchos y la claridad del mensaje sale disminuida y oscurecida a veces” (López Sancho).⁴²² Para Enrique Llovet es una comedia clásica con aciertos pero con un error: Los primeros veinte minutos son lamentables. Mediero arrastra el tópico “justificativo” y se empeña en “cuadrar” los elementos que han de permitir la broma. Empeño vano, lento e innecesario. Mediero avanza -en el tiempo y no en la acción- confiado casi exclusivamente a la palabra que unas veces es feliz y otras veces busca banal e infantilmente la pura frase.⁴²³

⁴²² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Mientras la gallina duerme*, de Martínez Mediero, en el Martín”, *ABC*, Madrid, 3 de septiembre de 1976, pg. 45.

⁴²³ Crítica de LLOVET, E., “La nueva temporada”, *El País*, Madrid, 5 de septiembre de 1976. Pg. 27.

Su tercera etapa está representada por las obras escritas a partir de 1980. Es un periodo en el que Mediero se decanta por una estructura y lenguaje más sencillos, así como por la recreación de personajes literarios, históricos y mitológicos. Recreaciones que realiza en las adaptaciones de obras como *Lisístrata* (1980), *Fedra* (1983) y *Tito Andrónico* (1987). Debemos añadir *Las bragas perdidas en el tendedero* (1982) y sus dos siguientes estrenos.

JUANA DEL AMOR HERMOSO. AUTOR: Manuel Martínez Mediero. DIRECCIÓN: Ángel Ruggiero. INTÉRPRETES: Lola Herrera, Emma Penella, Juan José Otegui, Arturo López, Vicente Parra, Jesús Ruyman y Carlos Kaniowsky. ESCENOGRAFÍA: Ramón Sánchez-Prat. FIGURINES: Ivonne Blake. Teatro Príncipe del 14 de febrero al 3 de julio de 1983.

*Juana del amor hermoso*⁴²⁴ (1983) es una comedia donde todo asomo de ruptura formal, de renovación estética o dramática ha desaparecido. En ella aborda el tema de doña Juana la Loca desde una desmitificación de la Historia. Trata a la hija de la reina Isabel solo como a una enamorada en manos de fuerzas que pretenden sojuzgarla. El autor no cree en su locura. Reduce el denso período de España a crónica mínima. Refiere el tema de su obra como de *trivialidades familiares*, *enfrentamientos de familia* y cosas de *amor y desamor*, sin poner ni invención poética ni sentido crítico de la historia. En *Juana del amor hermoso* la acción nos lleva hasta Juana la Loca y con ella a todos los personajes más próximos a ella, concretamente los Reyes Católicos, Felipe el Hermoso y Cisneros. En una visión tragicómica en la que Isabel y Fernando desempeñan los papeles cómicos y doña Juana el personaje trágico. Los Reyes Católicos dejan de ser los creadores del primer Estado europeo moderno y los protectores y beneficiarios del descubrimiento de América que hace pasar a la España feudal con sus luchas intestinas a categoría de primera potencia europea de su tiempo. Respecto a su hija, la princesa doña Juana, el autor se pronuncia decididamente por la tesis de la cordura y deja al rey Fernando en calidad de carcelero (Álvaro, 1984: 30-33). La obra recoge el tema con tres vertientes: una narrativa, otra irónica y paródica y una tercera lírica y apasionada. Como todos sus dramas contiene una *doble lectura*. Una anécdota inmediata cargada de comicidad ácida y eficaz y una reflexión amarga y menos obvia sobre los últimos pasos de nuestra historia. Alterna lo bufo de la primera parte con lo serio de la segunda. Hace chistes con diálogo ágil y teatral, lenguaje anacrónico pero brillante y ruptura con una realidad que siempre

⁴²⁴ Los referentes del texto y nuestro estudio está basado en la edición MARTINEZ MEDIERO, 1982.

se nos ha dado construida en cartón piedra. Tiene fresca coloquial, ácido humor e inventiva. La obra se desliza hacia un subgénero un tanto astracanado (Álvaro, 1984: 31).

Para José Monleón es una arriesgada manipulación cómica del mundo de los Reyes Católicos que, si permite decir unas cuantas cosas saludables sobre la historia de España, comete el riesgo de esquematizar los conflictos y contradicciones de la misma. Más unánime, es la crítica, al señalar que lo mejor del montaje son los intérpretes que logran una feliz interpretación en casi todos los momentos de la obra y con unas transiciones de lugares y tiempo muy cómodas para el espectador.⁴²⁵

Seguirán *La loca carrera del árbitro* (1983) y *Heroica del domingo* (1984) que gira alrededor de un jugador de fútbol, de su mundo de espejismo y frivolidades y su submundo de vanas esperanzas, ilusiones perdidas, años de juventud tirados por los suelos; es el resumen de quienes pierden el tren de la gloria porque el gran público solo recuerda a los que alcanzaron el éxito y la fama en un gran club.

PAPA BORGIA. AUTOR: Manuel Martínez Mediero. DIRECCIÓN: Luis Iturri. INTÉRPRETES: Francisco Piquer, María Silva, Emma Suárez, Antonio Canal, Fernando Guillén Cuervo, Alberto Magallanes, Juan Polanco, Nacho Herrera y Saturnino García. ESCENOGRAFÍA: Enrique López. VESTUARIO: Cornejo. Teatro Príncipe Gran Vía del 13-12-1985 al 12-1-1986.

*Aria por un papa español o Papa Borgia*⁴²⁶ (1983), estrenada en 1985, es una obra en la que Martínez Mediero pone su mirada en el Renacimiento. Entiende este el Renacimiento, según sus declaraciones al diario *ABC*, como la historia de un tiempo de profundas inquietudes que ponen patas arriba todo lo que encuentra a su paso para terminar en la Contrarreforma de la Reforma. La iglesia católica es la protagonista con Carlos de Habsburgo. En el ojo del huracán renacentista está el español Rodrigo Borja, natural de Xátiva, que habla y siente en valenciano y es sobrino del Papa Calixto III que bajó a los sótanos tenebrosos de la Iglesia y se hizo su dueño durante treinta y cinco años que fue vicescanciller. La leyenda, que no la historia, ha dicho de todo pero pocos se han acercado con intención de reflexionar sobre el hombre y no sobre el mito. Al autor le interesa su perfil humano. El personaje deslumbrante, de inteligencia sin par, amante de los placeres terrenales, padre amoroso y un poco pendón que transgrede su propia figura (*ABC*, 17-12-1985).⁴²⁷ La obra pretende ser una crónica familiar y deslenguada de

⁴²⁵ Crítica de José Monleón vertida en ÁLVARO, 1984: 30-33.

⁴²⁶ El texto sobre el que trabajamos es MARTINEZ MEDIERO, 1984.

⁴²⁷ Crítica: “*Papa Borgia*, de Manuel Martínez Mediero”, *ABC*, Madrid, 17 de diciembre de 1985.

Alejandro VI natural de Játiva. El cardenal Rodrigo Borgia, luego Papa, habla en valenciano con su amante-cocinera, con sus cuatro hijos y con un paisano que viene a verle con una cesta de tomates, naranjas y un gallo para pretender a Lucrecia. Hay una doble cara. La primera donde el autor trata de conseguir un relato fidedigno utilizando cantidad de documentación. Esta documentación está contada por los protagonistas o por la especie de coro de fantoches que nos informan y comentan. Por otro lado el autor da su versión personal de los seres y sucesos y que no se corresponden con la realidad.

Para Martínez Mediero el Renacimiento fue como un barrio chino de la historia, olvida que Alejandro VI fue uno de los grandes navajeros y probablemente el peor Papa de la cristiandad. Se pone de su parte y dibuja un gran pecador con el delito de la carne pero que podría salvarse por el amor y la fe (Población, 1986a: 16-17). Para Antonio Valencia el teatro de Mediero con *Juana del amor hermoso* y *Papá Borgia* queda varado y redimensionado como consecuencia de su desactivación política y de oposición en el escenario. Sus obras se han ido desplazando hacia una interpretación satírica de personajes y situaciones históricas con un resultado donde ni la sátira define bien al personaje ni comporta gran fuerza humorística.⁴²⁸

José Monleón se fija en la distorsión grotesca constante de su obra. Un camino frecuentado por los autores españoles ya que nuestra realidad histórica justifica ese modo de percibir la vida social. Para él, con *Papá Borgia*, Mediero vuelve a la fórmula de la anterior obra tomando al Pontífice valenciano como protagonista. Así con un sentido crítico del exabrupto, la mezcla grotesca de vodevil y vida vaticana, las referencias a la corrupción e hipocresía de los eclesiásticos de la época y la risibilidad del localismo valenciano en el centro de la religión, traza una serie de escenas cómicas que no sintetizan ninguna acción dramática. Son situaciones caricaturizadas, homogeneizadas por la presencia de los mismos personajes, el Papa y su familia, cuya potencialidad se agota haciendo sentir su mezquindad y su incongruencia. En el choque entre intimidad y gesto social de los protagonistas radica y se agota la obra cuya concepción dramática no va más allá de la distorsión cómica.⁴²⁹

López Sancho considera la superficialidad con que está tratado el pensamiento turbulento y conflictivo de la época y el conjunto de sucesos. Cree que el autor presenta un personaje cínico mitigado con golpes hipócritas y creencias convencionales. Una

⁴²⁸ Crítica de Antonio Valencia vertida en: ÁLVARO, 1986: 92-94.

⁴²⁹ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "Caricatura de un Papa renacentista", *Diario 16*, Madrid, 21 de diciembre de 1985.

reducción del Papa polémico y tormentoso, político extraordinario y combativo, aspirante a crear su dinastía, en un personaje sin grandeza, sin las maledicencias de la Historia. “*Papá Borgia* parece denotar una defraudante ligereza en el trabajo de Martínez Mediero”. Concluye con el temor de que tantas esperanzas puestas en el talento del autor se hayan disipado.⁴³⁰

Haro Tecglen tampoco encuentra calidad en el texto. Dice: “El mismo juego verbal del título, Papá Borgia por Papa, indica sus recursos, la inclusión de frases hechas o idiotismos, y en qué está basada la supuesta gracia. Todo es cuestión menor si hay calidad teatral o literaria, pero no sucede así. Los chistes dan poca risa, el retrato familiar conmueve poco y el desarrollo de argumentos no interesa. El arranque tiene un cierto brío pero se pierde”.⁴³¹

Para Adolfo Prego el objetivo crítico no se cumple: “El autor utiliza cuatro fantoches como comentaristas que tratan de reforzar la idea de farsa crítica, aunque no cumplen, por caricaturescos, esta misión. Presentar al Pontífice con idioma sainetesco y sainetescas actitudes es un recurso fácil [...] *El Renacimiento es un periodo grandioso y tiene Papas poco ejemplares, pero es conocido y está analizado mil veces...*”.⁴³²

Para Julia Arroyo, Mediero se ha documentado y esto se refleja en la abundancia de fechas que se dicen, pero considera la función fallida:

*Quien ignore lo qué significó ese príncipe de la Iglesia, el Renacimiento italiano y esa parte de la historia tampoco se enterará demasiado. Lo único que puede quedar claro es que el carácter del papado y su realidad histórica, eran distintas a hoy. El tema está tratado con humor burdo, aunque amable, pero bastante soso y aburrido. En el escenario no pasa nada. Unos fantoches aparecen con frecuencia para narrar la historia de la que se representan unas cuantas anécdotas presuntamente graciosas, con más palabrería que acción y personajes caricaturizados. La escenografía es bella. La dirección es anodina y debería haber utilizado la tijera para dar a la farsa un ritmo más ágil.*⁴³³

⁴³⁰ Crítica de Lorenzo López Sancho vertida en: ÁLVARO, 1986: 92-94.

⁴³¹ Crítica de HARO TECGLLEN, E., “Un renacimiento aburrido”, *El País*, Madrid, 21 de diciembre de 1985.

⁴³² Crítica de Adolfo Prego vertida en: ÁLVARO, 1986: 92-94.

⁴³³ Crítica de ARROYO, J., “Un buen tema desaprovechado”, *YA*, Madrid, 19 de diciembre de 1985.

Luego escribe *Carlo famoso* (1987), *Madrecita del alma querida* (1987), *Las hermanas de Búfalo Bill cabalgan de nuevo* (1988), *Tierraaa aaa laaa vistaaa* (1988). Su siguiente pieza ***Badajoz, puerto de mar*** (1990) es en texto breve que forma parte de un espectáculo titulado *Mirando al mar*, que fue estrenado en 1991 y que llegará a la cartelera madrileña al año siguiente (para conocer sobre esta pieza y el montaje de este espectáculo ver en este mismo trabajo *Mirando al mar* en Miguel Murillo, capítulo 6). ***El niño de Belén***⁴³⁴ (1991), estrenada en 1994 en la sala Cuarta Pared, *Las largas vacaciones de Oliveira Salazar* (1991) y *El rollo de papel higiénico marca elefante* (1991). *Caria famoso: sueño histórico* (1987).

Sus últimas obras, tales como *Lola, la divina* (1994), *Sentir que es un soplo la vida* (1999) y *Nada es verdad ni mentira* (1999), abandonan ese tono «respondón» y se decantan por problemas más personales e íntimos. Su producción supone poseer un carácter crítico y comprometido, que partiendo del realismo desemboca en un teatro experimentalista, tributario del simbolismo y la farsa. *El gato Félix* es una disparatada versión de la celebración de veinte años de democracia española, donde se reviven casos resonantes de corrupción política, financiera, golpista y antiterrorista a través de dos familias de la alta burguesía madrileña. Con la ayuda de la excosturera de Doña Carmen Polo de Franco. Una humorada tragicómica fresca y mordaz. *El marco incomparable* Presenta a un carbonero que se casa con su madre tras huir perseguido por las hordas del obispo Marsona, molestas sin duda con el “furor” que causa entre las viudas. Un teatro romano que es utilizado de basurero y reducto de prostitutas; y una sucesión surrealista de personajes del siglo V sirven para parodiar la mojigatería de los nuevos padres políticos y religiosos desembocando en un canto a la libertad y el teatro.

Luis Matilla⁴³⁵ (San Sebastián, 1938)

Para José Monleón, “Matilla responde a la farsa como vía de esperpéntica exploración de la realidad” (Monleón, 1970: 65). En su teatro subyace el deseo de transformar las actitudes de la sociedad española del momento. Su evolución tiene su origen en el planteamiento de situaciones únicas tomadas a partir de una imagen. Se trata de un teatro hermético expresado a través de una variedad de elementos simbólicos. En sus primeras

⁴³⁴ Texto publicado por la revista *El Público*: MARTINEZ MEDIERO, 1991.

⁴³⁵ Sobre este autor hemos manejado la siguiente bibliografía para la introducción a su obra: PÉREZ COTERILLO, 1980, BONNÍN VALLS, 1998 y OLIVA, 2002.

obras los personajes están poco caracterizados, se utilizan elementos estéticos procedentes del *realismo* y la trama se desarrolla en atmósferas asfixiantes que desembocan en el fatalismo. Es necesario señalar que muchos de los títulos de Matilla - como de otros autores encuadrados en este grupo- nunca suben a un escenario o lo hacen en fecha tardía. A esta primera etapa corresponderán títulos como: *Una dulce invasión* (1966); *El observador* (1967), estrenada en 1969; *La ventana* (1968); *Funeral* (1968), estrenada en 1968; y las farsas: *Una guerra en cada esquina* (1968), estrenada en 1972; *El adiós del mariscal* (1968), estrenada en 1970, sutil denuncia de la manipulación informativa; *El piano* (1969), estrenada en 1970. También en 1970 se estrena *Ejercicios en la red* (1969), obra compuesta por las piezas breves: *Juego de amanecer*, *El premio* y *El habitáculo*, a las que más tarde suma *El observador*. *El monumento erecto* (1969) y *Post-mortem* (1969).

Sus propuestas, de acción única, se asientan en lo alegórico rayando con el absurdo e inverosímil. Su temática gira en torno a las conflictivas relaciones humanas y la opresión política de la que el hombre contemporáneo es víctima. Sus personajes son inquietantes antihéroes que viven en atmósferas opresoras reflejo de una sociedad imposible de soportar.

Ya en los años setenta se observa una estilización de su escritura dramática propiciada, en cierta medida, por su integración en los grupos independientes. A su labor como autor en los grupos Teatro Universitario de Murcia, Ditirambo y Tábano se le adhiere su trabajo como actor. Lo más significativo de esta etapa serán sus obras escritas en colaboración con otros autores. Su mensaje esencialmente reivindicativo queda desplazado con la llegada de la democracia. Las características fundamentales de este proceso evolutivo las señala César Oliva del siguiente modo:

Un mayor uso de elementos dramáticos, escenografía sobre todo, y una decidida utilización de la música, no solo como acompañamiento sonoro sino como expresivo lenguaje cercano a la función que cumple en la comedia musical. Por otro lado, y debido al tono de denuncia que tenían estas propuestas, dan más juego a los elementos connotativos que a las historias propiamente dichas, metaforizándose los temas de manera indiscriminada. A ello contribuye un mayor despliegue del humor, que se ejercita sobre todo a base de parodias (Oliva, 1989: 400).

A este período corresponden: *La gota estéril* (1970, con García Pintado y Jerónimo López Mozo), *Los chicos del violín* (1971), *La prima donna* (1972), *Los conquistadores* (1972, con García Pintado, Margallo y López Mozo), *El Fernando* (1972, en colaboración con López Mozo, entre otros autores). También con Jerónimo López Mozo compone *Parece cosa de brujas* escrita y estrenada en 1973 y *Como reses* (1979).

COMO RESES. AUTOR: Luis Matilla y Jerónimo López Mozo. DIRECCIÓN: Antonio Malonda. INTÉRPRETES: Antonio Duque, Luis Hostalot, Marina Simonet, Clara Sanchís, Javier Blanco, Raúl Pazos, Miguel Ángel Sánchez, Antonio Manso, José Luis Muga, Gloria Muñoz, Fernando Sotuela, Julián Rodríguez, María Molero, Gabriel Latorre, Fernando Melgosa, Alberto de Miguel, Margarita González, Paco Casares, Ramón Pilaces, Yolanda Monreal y Tomás Penco. VESTUARIO: Maite Álvarez. MÚSICA: Luis Mendo y Bernardo F. Fuster. ILUMINACIÓN: Carlos Herans. ESCENOGRAFÍA: Albahaca, Estudio de Teatro. Centro Cultural Galileo, del 28 de agosto al 6 de septiembre de 1987 dentro de la programación de los Veranos de la Villa. Después irá al Centro cultural de la Villa del 7 al 27 de septiembre de 1987.

*Como reses*⁴³⁶ (premio Carlos Arniches 1979) es un retablo donde se rastrea el nacimiento de la conciencia de clase en el movimiento obrero de nuestro país. El trasfondo histórico va desde la guerra de Marruecos hasta el final de la Guerra Civil. Es un texto muy ambicioso de Matilla y López Mozo que goza de una libertad no habitual para textos de carácter político. El título alude a la situación de obreros y obreras de un matadero municipal. Este matadero sirve de metáfora para hacer un recorrido por la historia contemporánea de España. Centrado en el movimiento obrero de esos años refleja simpatía por el anarco-sindicalismo y la censura a la claudicante actitud de otras organizaciones. La estructura dramática la forman las distintas relaciones individuales de los trabajadores, sus afectos, solidaridades, abusos del capataz, cobardías, y el didactismo casi de manual en algunas de sus conversaciones políticas. Como contrapunto, una pareja de artistas de cabaret distancia o apoya los hechos con sarcasmo.

Hay una nítida intención crítica e ideológica. Una adaptación de la poética gestada en la represión para nuevos tiempos de libertad. Refleja los comportamientos de la sociedad española en los momentos históricos señalados. Estos van desde 1909, con la inauguración de un matadero municipal, hasta el final de la Guerra Civil, con la marcha de exiliados. Pasarán por la movilización a filas para la guerra de Marruecos y sus consecuencias en el matadero, la Guerra Mundial, las revueltas de los trabajadores,

⁴³⁶ Utilizamos como referencia para nuestro estudio la obra MATILLA y LÓPEZ MOZO, 1980.

desastre de Annual, la dictadura de Primo de Rivera y su fin, la Segunda República y la Guerra Civil. Todo visto a través de los trabajadores del matadero y las gentes de una capital de provincias. A la vez se introduce un punto de vista actual sobre esos años de historia (Pérez Coterillo, 1987c: 4-9). Para J. Monleón hay una cierta ambigüedad: “A veces resulta clara la voluntad de situar la mirada en los años ochenta, pero otras veces los autores respetan la ingenuidad de argumentos y actitudes que se dieron en la historia española sin ejercer ninguna mediación”.⁴³⁷ Haro Tecglen cree que la obra ha envejecido porque está escrita en una época en la que se soñaba con Brecht, pero que ahora el tono épico, las secuencias breves, las canciones distanciadoras, han perdido parte de su valor o señalan demasiado visiblemente la fecha pretérita. El contenido político es muy didáctico, muy explicativo y, sin embargo, se queda en un punto histórico lejano para nosotros como lo es el final de la guerra civil. Contiene llamamientos a la unidad, a la definición de enemigo de clase y aumenta, implícitamente en el ahora, la importancia de la decepción. Cree el crítico que los temas de derechos de la mujer o de defensa de la homosexualidad están ya desbordados por otras conquistas y otras luchas, pero aun así, la obra llega al público.⁴³⁸ García Garzón la encuentra didáctica y maniquea. “Didactismo brechtiano [...] Interesa más y están más vivas las historias personales de los hombres agrupados en torno al establecimiento que la lucha demagógica de unos y otro [...] Una pieza trufada de literatura de panfleto y de arquetipos un tanto guiñolescos, con maniquea diferenciación entre buenos y malos”.⁴³⁹ Y Enrique Centeno cree que su puesta en escena testimonia la falta de compromiso del teatro al intentar enterrar lo hecho, antes de ofrecer alternativas:

Espectáculo repleto de influencias y relacionado con el realismo español que se intentó enterrar cuando aún estaba vivo y, lo que es más grave, antes de que pudiera ser sustituido por fórmula alguna, como demuestra la actual situación teatral. Por eso, lo reseñable es la propia puesta en pie de la obra hoy, sin timidez, ni concesiones. En “Como reses”, además de la denuncia del drama, queda implícita la acusación a un centro inexistente, a un compromiso raramente asumido en nuestros días ” (5 Días, 2-09-1987) 440

⁴³⁷ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Como reses”, *Diario 16*, Madrid, 12 de septiembre de 1987.

⁴³⁸ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Un populismo perdido”, *El País*, Madrid, 3 de septiembre de 1987.

⁴³⁹ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “Como reses, reflejos en un ojo brechtiano”, *ABC*, Madrid, 2 de septiembre de 1987, pg. 68.

⁴⁴⁰ Crítica de CENTENO, E., “Pasado recuperado”, *5 Días*, Madrid, 2 de septiembre de 1987.

Después escribe: *La maravillosa historia de Alicia y los intrépidos y muy esforzados caballeros de la Tabla Redonda* (1975). Con López Mozo también sigue escribiendo y nos darán los títulos: *Los fabricantes de héroes se reúnen a comer* (1975), *Como reyes* (1979) y *La gran cacería* (1979).

EJERCICIO PARA EQUILIBRISTAS. AUTOR: Luis Matilla. DIRECCIÓN: Juan Margallo. INTÉRPRETES: José Pedro Carrión, Petra Martínez, Roberto López Peláez, Alfonso Asenjo, Antonio Chaperó, Jesús Sastre, Miguel Gallardo, Malena Gutiérrez. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Ops. ILUMINACIÓN: José Miguel López Sáez. MÚSICA: Pedro Ojesto y Jaime Muela. CDN. Teatro Bellas Artes del 9 de mayo al 29 de junio de 1980.

Durante la transición política española Matilla estrena *Ejercicios para equilibristas*⁴⁴¹ (1980). Esta se compone de dos piezas que forman parte de un conjunto de obras breves reunidas bajo el título de *Ejercicios en la red*. Son dos obras breves: *El observador* (1967) y *El habitáculo* (1969). Ambas muestran una situación única donde los personajes ocupan un espacio cerrado. Tienen notables referencias kafkianas. Elementos escénicos mínimos, síntesis de un simbolismo estético, en la que espacio y objetos constituyen un ente vivo. Luis Matilla deja correr en escena un abundante caudal de signos paraverbales, que distancian el texto de lo puramente literaria.

En *El observador* la acción tiene lugar en una calurosa noche de verano. Un hombre está solo y una mujer entra de la calle con gesto cotidiano de cansancio. Matilla evita la indiferencia ante el contraste de la entrada y el comportamiento intrigante del hombre. La situación conocida para los personajes es ajena al público que presiente algo por desvelar. A la intriga se añade lo extraño de la vivienda que se compone de muebles de desproporción gigantesca y que ahoga a los inquilinos. Estos, EL y ELLA, personajes anónimos, nos introducen en una situación extraña en la que surge un tercero, El Observador, entidad casi surrealista, que desde su silencio domina la acción. Este es la clave del misterio. Simboliza un poder censor que somete al resto de personajes, quienes lo han interiorizado formando ya parte de su inconsciente. EL y ELLA se sienten acechados y como consecuencia angustiados. Todo se presenta como un conjunto de símbolos entrelazados, de ahí la apariencia orgánica del armario y de la cama que sirve a los protagonistas como refugio de la inquisitiva mirada de El Observador. Este no pierde

⁴⁴¹ Utilizamos para el estudio de la obra y citas de la misma la edición MATILLA, 1983.

detalle de sus movimientos. El armario supone el único refugio, lugar cerrado, pero por más que se oculten es imposible desprenderse de El Observador puesto que domina sus mentes. Igualmente, la cama, considerado espacio privado, pierde su intimidad al estar en el punto de mira de El Observador. No hay rincón que pase desapercibido a este censor y la desesperación de EL y ELLA va en aumento a lo largo de la obra.

El tema gira en torno a una situación de enclaustramiento en la que el individuo se siente acosado, observado y manipulado por un poder que domina su conciencia y bajo el que va a caer derrotado. El poder que le invade y se instala en su intimidad se impone desde fuera. Un exterior con el que no se puede establecer comunicación. EL insiste en llamar por teléfono para pedir una explicación pero siempre comunica y llega hasta el punto de pensar que marcan un número equivocado. La salida a esta situación es la sumisión. Aceptando el dominio de ese poder sobrevivirán. Matilla propone un desenlace simbólico. La casa se convierte en una pecera dentro del mar y el agua comienza a inundarlo todo. El Observador acaba transformándose en un pez. Su capacidad de metamorfosearse le permite sobrevivir en un nuevo hábitat. Por el contrario los personajes EL y ELLA perecen por su incapacidad de adaptación.

El Observador (1967) se estrena en 1980. Después de tanto tiempo de su escritura, con una situación sociopolítica muy diferente al su origen, la obra pierde valor contextual. Las dos obras que constituyen *Ejercicios para equilibristas* tienen tres elementos fundamentales que las unen y que están en el texto: agua, sonido y cañerías. También ambas subrayan la opresión a la que está sometido el individuo y por extensión la sociedad. Las dos evidencian la falta de libertad a la que todos están sometidos.

El habitáculo plantea, también, una situación claustrofóbica de la que son prisioneros una joven pareja. Los protagonistas alquilan una vivienda y van dándose cuenta de lo deteriorada que esta hasta convertirse en inhabitable. Buscan soluciones y piden al propietario reformas. El casero se desentiende de las demandas y ellos reclaman su dinero. La situación se les hace tan angustiosa que acaban suplicando que se les deje marchar de allí. El motivo de esa angustia es que la vivienda -a la que casi se han sentido empujados a alquilar por la dificultad que supone conseguir un espacio para vivir- en realidad es un lugar tenebroso que los oprime. El espacio escénico está dominado por el ruido del agua y de las cañerías que, a medida que avanza la obra, van creando una tensión espeluznante transmitiendo la sensación de agobio al espectador. Este sonido genera un submundo cuyos tentáculos alcanzan a los protagonistas. Otra vez el espacio cobra carácter orgánico, visceral, pues las cañerías atraviesan los muros hasta introducirse en el espacio íntimo de

los individuos.

El autor está denunciando lo absurdo de la existencia, el hecho de que lo esencial para cualquier ciudadano en sociedad llegue a convertirse en un privilegio inalcanzable y que siempre está en manos de otros. De este modo el vivir se transforma en un duro y absurdo sobrevivir. El propietario se aprovecha de unas circunstancias que él y otros como él han creado. Así se están asegurando su permanencia en el poder y la posibilidad de continuar enriqueciéndose.

En la anterior El Observador vigila los movimientos de los protagonistas y en esta lo hará el Celador, una especie de portero pero que lleva consigo mayores implicaciones. En realidad el autor le asigna una autoridad mayor que lo convierte en vigilante. Simboliza otro poder represor, el policial. Así que cuando aparece El Chico, El Celador le reprende porque no le ha entregado su identificación al llegar. Como responsable necesita saber quiénes entran para, como él mismo dice, conseguir “*la seguridad del edificio, en el que nunca sucedió nada*”. Una frase referencia al contexto histórico en el que se escribe la obra. Una crítica a la política represora e inmovilista del momento. El edificio no es otro que España y la ausencia de acontecimientos no es otra cosa que la imposición de un silencio hipócrita, que trata de anular la memoria.

En el argumento El Chico es un joven que dio una señal para alquilar el inmueble. Cuando llega al mismo, se encuentra que ya ha sido alquilado por El Muchacho (personaje de gran parecido a El Chico) ante lo cual protesta. Sus protestas no sirven de nada porque en el contrato existen cláusulas en letra pequeña que son una trampa con las cuales especula El Casero. Este así se beneficia doblemente con su negocio. A medida que las cañerías lo invaden todo, -es decir, que penetran los tentáculos del poder y a través de ellos se filtra su humedad, convirtiendo el agua, fuente de la vida, en causa de muerte- el espectador se plantea un nexo de unión entre una pieza y otra. Es entonces cuando surge la idea de esa especie de submundo y de existencia soterrada y sometida al mismo tiempo. La oscuridad forma parte importante del montaje no solo por su significación temporal - la obra se desarrolla al anochecer- sino porque cuanto más angustiosa es la situación, la oscuridad cobra su más terrorífica apariencia y nos ahoga en un fatalismo opaco. No hay escapatoria posible. La oscuridad se impone sobre la luz, sobre la esperanza. Si El Chico es aniquilado por la realidad que le rodea, otro tanto le sucede a La Chica, quien a su llegada no percibe el horror en el que la han introducido. Sin embargo conforme descubre la inhabitabilidad del espacio, su optimismo juvenil da lugar a una sensación de claustrofóbica pesadilla. Estos también son personajes anónimos pero con diferencia

respecto a los anteriores. ELLA, la mujer del primer ejercicio, es un personaje abatido, temeroso, que ha sacrificado su vida por seguir al hombre con el que está sin saber muy bien qué persigue éste; mientras que La Chica, del segundo ejercicio, es una muchacha joven con iniciativa. Lo que sí se repite es una jerarquía de poder. En el primero, la cúspide está ocupada por un poder exterior, invisible y divinizado con el que los personajes no pueden comunicarse; por debajo se encuentra El Observador que es el delegado de ese poder; y en la base están EL y ELLA, individuos sometidos. En el segundo ejercicio, la cúspide la preside El Casero que hará su aparición con gran secretismo “-*Después de algunos momentos de duda, [el Muchacho] se dirige hacia la cadena, la acciona y aguarda. Muy lentamente empieza a abrirse la trampilla con un característico sonido que nos recordará al ruido producido por la tapa-persiana de un viejo secreter al ser corrida. La figura del CASERO aparecerá en silueta e iluminada a contraluz-*”; el escalón intermedio lo constituye El Celador, vigía que controla todos los movimientos; y la base vuelve a estar ocupada por los más indefensos, El Chico, El Muchacho y la Chica.

En *El habitáculo* el desenlace es diferente porque los protagonistas se rebelan violentamente. El Muchacho hace bajar a El Casero y le asesta un golpe en la cabeza con un martillo. Acto seguido arroja el cuerpo a una alcantarilla y se oye el chapoteo de este al caer. A continuación escuchamos la voz de El Casero repitiendo el mismo discurso con el que hizo su aparición. Los jóvenes entonces toman conciencia de su acorralamiento sin escapatoria posible.

Insistimos en la importancia del elemento líquido. Es precisamente ese estado el que impregna no solo las escenas -como el teléfono del primer ejercicio que chorrea agua-, sino incluso al propio lenguaje. Este va diluyéndose en el caso de ELLA, al final del primer ejercicio: “*EL OBSERVADOR se levanta. Camina hacia el armario. ELLA continúa intentando articular palabras, conceptos, emociones... ELLA.- Fue... fue... no... no... fue... pudo, pero no... Cuando... cuan... do dije... ron*”. Es más, podemos enlazar el final de *El habitáculo*, en el que oímos la caída de un cuerpo en las aguas, con el principio de *El observador* cuya primera acotación dice: “*En la oscuridad total de la sala y el escenario, se escuchará de forma distorsionada los sonidos de un cuerpo cayendo al agua; de líquido penetrando a borbotones en el interior de los pulmones; de estertores de un ser humano a causa de la asfixia; de burbujas y precipitados movimientos dentro del agua*”. Se aprecia la circularidad de la obra, en la que el agua se erige en elemento fundamental.

Hay que destacar la importancia que cobran las acotaciones en el texto de Luis Matilla. Estas no solo describen un espacio o un movimiento escénico, sino que transmiten estados de ánimo. Tienen un carácter narrativo. El autor desarrolla ampliamente toda una intencionalidad que va más allá de la pura información objetiva.

La crítica destaca las cualidades más sobresalientes de esta obra: “El teatro de Luis Matilla, y en concreto, Ejercicios para equilibristas, se caracteriza por su capacidad de síntesis, lo absurdo, el lenguaje visual, la violencia plástica y los contenidos sugerentes y agresivos” (*El País*, 10-05-1980).⁴⁴² Así como el hecho de que el teatro de Luis Matilla llega tarde a los escenarios, ante un auditorio y con unos profesionales que se incorporan con demasiado retraso a la evolución dramática: “Sigue siendo [Matilla], para nosotros, un autor nuevo. Un autor nuevo que hace un teatro viejo, nuevo también para nosotros. En estas frases, dichas con meditada decisión, se refleja el dramático desfase que en la creación teatral han originado cuarenta años de rigurosa censura” (López Sancho).⁴⁴³

El adiós del mariscal (1968), que no apareció en cartelera, sí se representó en Madrid en 1981. Su puesta en escena procedía de Puerto Rico. Fue llevada a cabo por el Teatro Rodante Puertorriqueño dentro del II Encuentro de teatro España- América Latina y que tuvo lugar en el Centro Cultural de la Villa. Es una farsa corrosiva. El estrato estructural que sirve de base a la obra es la muerte insospechada de un Mariscal tras una noche pasada en compañía de su última prostituta. La obra podría reducirse a este hecho pero el autor amplía no solo a nivel argumental, sino también ideológico, para presentar un mundo de máscaras en donde hasta la muerte es falseada en aras de la imagen pública. Una obra que se erige como afirmación de la miseria ético-social del mundo.⁴⁴⁴

Luis Matilla también desarrolla una gran labor en el teatro infantil con obras como: *El hombre de las cien manos* (1967), o *La espada del solo deseo* (1989). También estrena la pieza *Juguemos a las verdades* (1977), una pieza juvenil que representa un intento de desmitificar los elementos mágicos que poblaban la vida del niño –soles con cara, animales que hablan, mesas con piernas, relojes con ojos- para sustituirlos por retazos de la realidad que el niño manipula. Después estrena *Los pequeños gigantes* en 1978 de manos de Estudio Teatro. En *Volar sin alas* (1978) los niños son invitados a manipular diferentes medios de comunicación para crear sus propios mensajes; su estreno se realiza

⁴⁴² Crítica, sin firmar, titulada: “Luis Matilla estrena *Ejercicio para equilibristas*”, *El País*, Madrid 10 de mayo de 1980, pag.30.

⁴⁴³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Ejercicio para equilibristas*, en el Bellas Artes”, *ABC*, Madrid, 17 de mayo de 1980, pg. 47.

⁴⁴⁴ Texto de referencia MATILLA, 1970.

en 1981. *¡Salvad a las ballenas!* (1980) es otra obra para niños estrenada en el lago de El Retiro de Madrid en 1981 y *La fiesta de los dragones* (1982) es un espectáculo de animación teatral infantil estrenada ese mismo año con el grupo Tábano y dirigido por Juan Margallo. Con este director repetirá en el espectáculo infantil al aire libre:

DE AVENTURAS POR LA LUZ. AUTOR: Luis Matilla. DIRECCIÓN: Juan Margallo. INTÉRPRETES: Grupo UROC Teatro. En el Parque del Retiro de Madrid del 16 de julio al 18 de agosto de 1985. Coproducido con el Ayuntamiento de Madrid y el Ministerio de Cultura.

El planeta del arco iris ha perdido sus colores; de la mano de Lidia y Alba, los dos grupos de niños llegarán sucesivamente a un lugar donde todo es azul y a un lugar donde todo es rojo en la búsqueda de los colores del arco iris. Piernas largas, Puky, Yako, el Señor de los Cristales, la Serpiente de la Laguna de las Cinco Colas, el Soberano del Planeta del Arco Iris, serán algunos de los personajes con los que se van a encontrar los niños en su viaje a través de los colores (Fernández Lera, 1985d: 28). Esta será la quinta experiencia que Matilla de la mano de Margallo, llevan a cabo en el Retiro madrileño, dentro de la programación de los Veranos de la Villa. Después de *Salvad a las ballenas*, *La fiesta de los dragones*, *La fantástica historia de Simbad* y *Tararín de Tarascon*, espectáculos que gozaron del despliegue imaginativo del autor y director, llega *De aventuras por la luz*⁴⁴⁵ (1985), un espectáculo que goza del poder de sugerencia y brillantez expresiva. Trata los problemas latentes de las edades de los receptores y sobre todo tiene sentido de celebración colectiva y de aventura insólita (Villán, 1985f: 42). Del espectáculo dirá el director Margallo: “hemos situado tres carpas hinchables (en el Retiro), junto al jardín francés: una amarilla, otra roja y otra azul, comunicadas por pasillos. Los niños hacen un viaje a través de los colores, y encuentran a diferentes personajes que les piden su opinión para resolver las situaciones. La esencia del espectáculo es la participación” (*El País*, 23-07-1985). Y Matilla declara: “la especificidad del teatro para niños, que concibo hasta una edad de doce años, es llegar a la participación utilizando instrumentos muy simples. Se trata de mover imaginativamente los objetos cotidianos lanzando a los niños estímulos de forma que alguno de ellos cuadre con su sensibilidad y humor” (*El País*, 23-07-1985).⁴⁴⁶

También es suya *La espada del solo deseo* (1989). El teatro infantil se ha convertido

⁴⁴⁵ Usamos como referente de nuestro estudio el texto MATILLA, 1989.

⁴⁴⁶ Crítica de A.F.R., “Una experiencia insólita de teatro para niños se representa en el Retiro madrileño”, *El País*, Madrid, 23 de julio de 1985.

en la dedicación fundamental de Matilla en los últimos años. A este tipo de teatro ha consagrado un interesante ensayo titulado *La aventura del teatro* (2000).

Ángel García Pintado⁴⁴⁷. (Valladolid 1940)

Periodista, autor e investigador teatral. Autor representativo del teatro independiente y vanguardista de los años sesenta y setenta. Colaborador abierto de los grupos teatrales de una marcada estética vanguardista que reconoce las influencias de Valle-Inclán, Gómez de la Serna, el García Lorca de las farsas, el Alberti superrealista y el teatro europeo del absurdo. Esta última corriente se deja ver sobre todo en sus primeras obras: *Una serie de monólogos* (1959), *La cena* (1967), *Las manos limpias* (1967), *Crucifixión* (1968), *La patria chica de los gusanos de seda* (1968), *El ovillo de los Pérez engorda cada día, mas no demasiado* (1969) y *La chimenea irlandesa* (1969). Todas son obras de cierto hermetismo amortiguado con efectos de humor y dentro de complejas situaciones escénicas. Presenta ambientes habituales con acciones no siempre relacionadas con lo que los decorados sugieren. Le siguen los títulos *Ocio, celo, pasión de Jacinto Disipado* (1970) que es un alegato contra el español del desarrollismo y signo de la deshumanización que busca en el confort su medio de vivir, *Gioconda cicatriz o la pureza del arma* (1970), *Esta pulga no te conviene* (1971), *Triángulo neumático* (1972) y *Agonía de Julián Despojos* (1973). También escribe las óperas *Trigémio* (1972) y *Es demasiado fácil hallar trigémio en un campo de girasoles* (1972). Su crítica contestataria se acentúa a partir de *¡Laxante para todos!* (1973) y el libreto para un espectáculo musical llamado *La ciudad* (1973) que se estrena en 1976, en el Colegio mayor Pío XII, de Madrid. Posteriormente configura *El taxidermista* (1979), *Prólogo* (1980) y *La sangre y el tiempo* (1980) obra formada por dos piezas anteriores (*Las manos limpias* y *Esa pulga no te conviene*).

Es un autor que desconfía de aquellos que creen hacer un teatro personal. Desde la creación busca transmitir la realidad desde una óptica poética intentando un lenguaje plural, más sugerente que directo, con temas críticos a la tradición social de encorsetamiento que se percibe todavía hasta los primeros ochenta. Obras con climas densos, viscosos, llenas de obsesiones y pesadillas. Personajes concretos, palpables e identificables que se vuelven tráfugas. En esa misma línea habría que situar piezas

⁴⁴⁷ Sobre este autor y su obra hemos utilizado el referente bibliográfico BONNÍN VALLS, 1998.

como *¿Qué hacías en la revolución, Alejo Maximovich?* (1980), *Triángulo neumático* (1980), *La sangre del tiempo* (1980), *Los sueños de unos seductores de calle* (1981), *Las bodas de Caná* (1981). También escribe una obra de teatro infantil *El envenenador de lechugas* (1980) y realiza algunos trabajos en colaboración: *La gota estéril* (1970) con Arrieta, Matilla y López Mozo; *Los conquistadores* (1972); *El Fernando* (1972), crónica de un tiempo en el que reinó S. M. Fernando VII llamado el Deseado, con Arias Velasco, Martínez Mediero, Matilla, Pérez Casaux, Riaza y Germán Ubillos; y *Discurso de ingreso en la Real Academia de la Violencia* (1974). Además, publica un libro de teoría estética vanguardista, *El cadáver del padre (artes de vanguardia y revolución)* (1981).

Señala César Oliva que las dos últimas propuestas del autor son *auténticos intentos de la más dura experimentación*. Se trata de un conjunto de cincuenta obras breves que titula *Teatro del suspiro* (1988) y *La pasión aritmética* que viene a ser un ejercicio de estilo con apariencia de alta comedia vista en negativo (Oliva, 1989: 406). Su teatro ha estado abocado a las minorías. Estrenos y publicaciones siguen un rumbo marginal y excepto las dos obras que comentaremos sus estrenos son en salas minoritarias y de arte y ensayo. Desde mediados de los ochenta comienza a alejarse del teatro. Al igual que otros autores del *Nuevo Teatro Español*, de la producción de García Pintado se desprende una lectura político-social antifranquista, para lo cual se sirve de la ironía.

EL TAXIDERMISTA. AUTOR: Ángel García Pintado. DIRECCIÓN: Jordi Mesalles. INTÉRPRETES: Nicolás Dueñas, Magüi Mira, Juan José Otegui. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Pere Francesch. ILUMINACIÓN: José Miguel López Sáez. Teatro Nacional María Guerrero del 24 de mayo al 24 de junio de 1982. En programación paralela con *Coronada y el toro* de Francisco Nieva.

En *El taxidermista*⁴⁴⁸ (1979) modifica un espacio familiar que mantiene algo extraño: “*El hogar de Pablo y Virginia. La escenografía se supone que reproduce el salón de la casa. Casa de una burguesía de medio pelo a punto de perder ese medio pelo incluso. [...] No hay ventanas. El techo es blanco, de plano extrañamente inclinado. Apoyada contra una pared, una vieja nevera extraída de la iconografía pop, un viejo televisor oculto por las maletas, un teléfono...*” La acotación apunta un humor corrosivo y abre un abanico de posibilidades acentuadas en su decadentismo. Los nombres de los protagonistas coinciden con los de la novela de Bernardin de Saint-Pierre, que están vinculados a la idealización que hace Rousseau de la naturaleza como construcción de una

⁴⁴⁸ El referente de texto y las réplicas que aparecen en nuestro estudio son de: GARCÍA PINTADO, 1982.

sociedad utópica y cuyos personajes son un canto a la candidez propiciada por el entorno. Los Pablo y Virginia de García Pintado en cambio son personajes deshechos por la sociedad. Representan la antítesis de los anteriores aunque tienen en común la determinación del entorno en el comportamiento. Son seres deshumanizados, impotentes y alienados. En Virginia aún permanece un rastro del deseo sexual al recurrir a la masturbación. Por el contrario Pablo aparece como víctima castrada presentada en su degradación más absoluta. Pasa de violador a materia amorfa e inspira desprecio y lástima más allá de su impedimento físico. Se desplaza en una silla de ruedas y esto subraya doblemente su mutilación. Pablo nos va a desvelar su homosexualidad a través de una simbología fálica. Las zanahorias se convierten en el objeto que estimula su apetito sexual, de manera que cuando abre la nevera estas ruedan por el suelo. El sexo o la forzada ausencia del mismo se manifiestan con violencia y hace que las actitudes de los protagonistas se asemejen a la de cerdos castrados. Esta es una idea sobre la que se reincide constantemente. A lo largo de la obra se deja oír el timbre de un teléfono. Unas veces se oye con insistencia; otras se escucha una respiración o una voz que pertenece al espectro de Abelardo, hermano de Pablo. Los protagonistas utilizan esto con intereses contrarios. Para Virginia es motivo de excitación mientras que para Pablo es una desmitificación de la idea que su mujer tiene de Abelardo.

El autor inunda de objetos el escenario, llegando a invadir el espacio de los personajes. Plagada de maletas de todos los tamaños, abiertas, cerradas, llenas, vacías o a medio llenar. Todas laberínticamente dispuestas y guardando fragmentos de existencia de Pablo y Virginia. Es la amenaza y el dominio del consumismo, de ilusiones perdidas, de sueños encerrados o a medio embalar. Lo único intacto son unos extraños seres disecados, extinguidos. Para ello ha sido preciso poner en marcha el ritual de la castración realizado con sangrienta crueldad. Los objetos adquieren significación especial porque amenazan a los personajes, invaden el espacio físico y dominan el espacio vital. La televisión, al principio, es motivo de discusión. La protagonista siente celos de un aparato que Pablo identifica con su madre. Para Virginia representa el cuerpo de una mujer muerta. La fascinación por el cine está presente al recurrir al mito erótico Marilyn que se evoca en la película *Niágara*: “*VIRGINIA.-... ¿Sabes dónde he puesto mi impermeable amarillo?* *PABLO. - ¿Piensas volver a Niágara?*” Pero la posibilidad seductora se rompe al desplegar una orgía de violencia en esa ritualización del sexo en su aspecto más brutal. Si la acción lleva consigo acumulación de signos crueles, estos también se manifiestan en los diálogos: “*PABLO.- ¡Una guitarra! ¿Para qué la quiero ya?* *VIRGINIA.- Si*

encuentras a alguien que te empuje la silla puedes ganarte la vida a la puerta del mercado. PABLO. - Hay mucha competencia allí”.

Si aludíamos al carácter farsesco, ahora añadiremos que la sorpresa también forma parte de los recursos empleados. Así Pablo, inmóvil durante toda la obra, se levantará de su silla, en una escena que recuerda a Hitchcock. El mensaje crítico antifranquista no aparece obtusamente camuflado: “*PABLO.- No, no, lo mío no es la política. VIRGINIA.- Entonces, ¿por qué votaste en las elecciones generales, por qué votaste en las municipales? (Alzando la voz) ¿Por qué volviste a votar en el Referéndum de las 7'15...?*” Estos son todos acontecimientos de la transición política, anteriores a su puesta en escena. La acción no avanza. Acumula situaciones, variantes de la misma idea. Pablo acaba como un fantoche frente al televisor, alienado en una habitación vacía, dado que Amador el taxidermista con el que se fuga Virginia, lo ha sacado todo. Amador es un coleccionista de seres extraños a los que diseca. Amador adora una profesión que causa repugnancia en los demás, pero que en él despierta su libido. Encuentra placer en la materia muerta, de ahí su acercamiento hacia Pablo y Virginia, un matrimonio disecado. Su excitación por la muerte se pone continuamente de manifiesto: “*Atendiendo a un presentimiento súbito. Virginia lo abre, retrocede espantada. La tapa del baúl se cierra de golpe. Amador la vuelve a abrir y extraer, extasiado, la cabeza ensangrentada de un híbrido, mezcla como de ciervo y de tigre. Amador alza la cabeza del híbrido con exquisito cuidado*”. El único personaje que parece querer salir de esa amorfa existencia es Virginia. No obstante, su opción está condenada al fracaso puesto que marcha con el taxidermista, que supone otra forma de vivir igual de estéril.

La crítica al consumismo pone de manifiesto la esterilidad en las relaciones humanas: “*VIRGINIA.- ¿Pero qué me impedía haberte dejado antes, Dios mío? PABLO.- ¿Este vestido junto a los zapatos? (Lo tira por el aire).*” En toda esta feroz crítica no se olvida la presión ejercida por la Iglesia y por la religión, en contra de la cual se emplea un tono sacrílego:

PABLO.- ¡Es él! (Los espectadores pueden ahora contemplar el prodigio. Sobre las bragas, pintadas en sepia, la faz de Abelardo.) Luego... yo no estaba equivocado... El prodigio se ha repetido: el paño de la Verónica y las bragas de Virginia. (Silencio de iglesia.) ¡Nos visitarán especialistas de todo el mundo...! (A ella.) ¿No tienes nada más que decir...? (Virginia niega con la cabeza, lentamente). En el Evangelio viene bien explicado todo, sin titubeos: la multiplicación de los

panes y los peces, la resurrección de Lázaro, la transformación del agua en vino... La santa bayeta, la sábana santa... (Gritando.) ¡Y tú no tienes ninguna explicación que dar...! (La mujer llora en silencio.) ¿Solo tus lágrimas...? Algo es algo. ¡Una respuesta líquida... para un prodigio sólido! Esto te pasa por poner a Abelardo en tus altares... Sécate y licúalo (García Pintado, 1982).

Amador aparece achacoso y fatigado en la puerta. Tras hablar con Pablo se describe como un mago de su oficio. A lo largo de la obra se han presentado escenas fantásticas, como la aparición de la faz de Abelardo sobre la tela en la que llora Virginia, la gotera de sangre que hay en el techo, la desaparición de los objetos que había en el interior del baúl o la aparición en el mismo de una cabeza ensangrentada de un híbrido. En realidad Amador encarna la figura del padre castrador e intransigente y prueba de ello es su discurso:

AMADOR.- (Enfático.) La propiedad y la familia. No hay más verdades. PABLO.- (Gritando.) Me parecen muchas. AMADOR.- Aún no hemos mamado bastante la armonía de los mamíferos. No se puede asistir impasible a la disolución de nuestros valores en esta caústica de importación... (acalorándose) que no hemos elegido, que no queremos ni la queremos para nuestros hijos. ¡No, no, no...! Cuando pienso en ello me hierve la sangre, me rebosa, se me derrama el vaso de la paciencia. Y entonces solo quiero matar, matar, matar... ¿Qué me ocurre? (Se palpa su frente ensangrentada. Pablo le señala el techo. Ha vuelto la gotera...) ¿Cómo puede vivir aquí en este cuchitril con goteras? (García Pintado, 1982).

El taxidermista es considerada por algunos críticos una obra cuyos recursos escénicos han quedado obsoletos. A tenor de esta opinión, hemos de hacer hincapié en que tal conclusión suele alcanzar mayoritariamente a los autores del *Nuevo Teatro Español*; así de la obra de García Pintado se dice que sus efectos están fuera de lugar y que algunas escenas imitan el clima de las películas de Hitchcock, añadiendo:

Para que la acción no se quede quieta y disuada al espectador de desentrañar el asunto, se añaden trucos "teatrales", pequeñas magias: una nevera que echa fuego, y que al instante siguiente desborda zanahorias; un maniquí que se eleva por los aires mientras se oye el Ave María, unos juegos de prestidigitación [...] No

es suficiente, no es ya el momento teatral para ese juego y en el contexto teatral español -el de la chapuza- esos trucos no salen nunca porque ponen nervioso al actor y al espectador. Nada anima una situación que es abstracta y única. Se tiene la sensación de que hubiera podido hacerse una buena obra corta, pero no llenar hora y media de representación” (Haro Tecglen).⁴⁴⁹

Para otros es un texto de gran interés, pero que a veces cae en lo vodevillesco. En contra de la opinión anterior se afirma que: “Es, desde luego, un teatro escrito para ahora mismo, con la intención, acaso utópica, de ver sentado en las butacas a un público teatral hoy inexistente [...] Pese a estar construido con materiales de desguace de ese teatro de costumbre, con restos de melodrama, con esquemas de vodevil, *El taxidermista* se plantea como un reto inmenso para el director de escena” (ABC, 26-05-1982).⁴⁵⁰

No queremos concluir sin antes destacar algunos juicios del autor. García Pintado, en una entrevista publicada en *Primer Acto*. Comenta lo que supone el estreno de esta obra dentro de la programación paralela que organizaba el teatro María Guerrero:

S.T.- ¿Esto de las noches del María Guerrero te parece que está bien montado?
A. GARCIA PINTADO.- Yo sé que para José Luis Alonso no ha sido cómodo hacer esto de las noches del María Guerrero y es verdad que hemos de estar agradecidos de que al menos haya esto. Pero ya sabes cuáles son los inconvenientes, el horario, la falta de espacio, el tener que contar con los decorados de otra obra en el escenario. En mi caso ha habido hasta el intento de regatear el sueldo de los actores los fines de semana, Pero esto es, así son lentejas [...] Por otra parte, García Pintado manifiesta abiertamente su desagrado hacia la política teatral del momento, que se deja llevar por intereses que perjudican al autor español: Yo ya he escrito en EL PAÍS que la actual política de subvenciones es la censura actual. Aquí solo interesan las operaciones de prestigio, y entre estas operaciones está la política cultural del Ministerio de Cultura. Asimismo, el autor revela las contradicciones en las que con frecuencia cae la Administración y su desconfianza en el hecho de que pueda producirse un cambio: S.T.- ¿No te extraña que te haya programado en un teatro oficial? A. GARCIA PINTADO.- Sí, porque, por ejemplo, El taxidermista no recibió una subvención cuando la pidió, bajo el pretexto de que la solicitud

⁴⁴⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Psicosis”, *El País*, Madrid, 26 de mayo de 1982, pg. 36.

⁴⁵⁰ Crítica de un interino, “Terroros conyugales”, *ABC*, Madrid, 26 de mayo de 1982, pg. 76.

había sido presentada fuera de plazo, cuando resultó que otra obra presentada el mismo día, a la misma hora y por el mismo grupo, sí la recibió. Y ahora me la programan en el Centro Dramático... Estos son los absurdos de la Administración. Pero, en fin, está bien, quiero decir que me da lo mismo, porque yo creo que esto no va a tener continuidad, porque no puede tenerla. Puede que venga un nuevo equipo al Ministerio de Cultura pero las cosas no van a cambiar (Trancón, 1982: 18).

Declara que su teatro acusa prisa, concisión y falta de retórica. Meticulosa elección de la palabra, fabricación de imagen con poder taumatúrgico, detonación mágica, calculada. Teatro de hoy para un público hoy inexistente (García Pintado, *ABC*, 26-05-1982).

LA SANGRE DEL TIEMPO. AUTOR: Ángel García Pintado. DIRECCIÓN: José Marín. INTÉRPRETES: Esperanza Abad, Alicia Altabella, Celia Ballester, Margarita Calahorra, Gaspar Cano, Fernando Cebrían, Joaquín Climent, Fernando Chinarro, Modesto Fernández, Antonio Gamero, Cristina Juan, Conchita Leza, Roberto López Peláez, Miguel Ángel, Tomás Pico, Antonio Requena, Luis Rico, José María Rueda y Josep Simón. ESCENOGRAFÍA: Andreu Rabal. Coproducción del Centro Dramático Nacional y del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Sala Olimpia del 20 de abril al 26 de mayo de 1985.

*La sangre del tiempo*⁴⁵¹ (1980) es una obra prototipo de teatro anti-convencional español, muy ambiciosa y con temática múltiple. Habla de la violencia, la represión, la miseria de la vida cotidiana, el ceremonial de lo trascendente... Utiliza para dar a todo ello una unidad que lo envuelva todo, un personaje, a La Diva, que es el hilo conductor. Esta soprano, sacerdotisa, perseguirá inútilmente la utopía de alcanzar el do de pecho; que vendría a ser el orden que impone la muerte. Ella cree que alcanzándolo llegará a la plenitud. Según García Pintado es tomarse un poco la muerte a broma mediante la sucesión de escenas fruto de los caprichos, apetencias y arbitrariedades de La Diva, hilo conductor de las situaciones, que busca dar el do de pecho con el que alcanzar la plenitud. Hay que entender la obra como una comedia, una especie de paradoja cuya estructura clásica se parece, de alguna forma nada capciosa, a las danzas de la muerte medievales. Todo se mueve en torno a la violencia estructural como elemento referencial al mundo en que vivimos, con una especie de rompimiento formal cubista y una continua sensación de

⁴⁵¹ Utilizamos como texto referencial para su estudio GARCIA PINTADO y FERNÁNDEZ CARRANZA, 2009.

malestar. Hay como un cierto humor negro relacionado con los últimos creadores de la "La Codorniz". (García Pintado, *Diario 16*, 25-04-1985).

El autor, hablando de los elementos escénicos, dice que habrán de tenerse en cuenta en colores y formas aquellos que den la clave de realidad mágica y la ambivalencia realidad-irrealidad con que se manifiestan personajes y situaciones. La tónica que se desprende de la obra es una gran irrealidad, un mundo mágico donde nada es lo que aparenta. Esto dota las acciones de simbolismo sin saber bien en qué consiste, cuál es su propósito y el hilo conductor de las mismas. Son trece cuadros con título y sin aparente conexión temática. Al final de cada uno hay una imagen o palabra que lo une al siguiente. El hombre-sandwich atraviesa la escena con el título de cada cuadro, excepto entre octavo y noveno.

El primer cuadro, *La suerte capital*, es un tétrico ritual de lotería para seleccionar reos que ajusticiar: el primero fusilado, el segundo a garrote vil... Al tiempo que se cometen los asesinatos La Diva, personaje grotesco, desea comenzar su ensayo sin saber con qué nota empezar; cantando algo relacionado con el azar de los números de la lotería. El segundo es una especie de performance, *Previniéndose en roble*, consiste en llenar la escena de ataúdes que salen uno de dentro del otro. Los porteadores de los mismos miden a los espectadores con cinta métrica. De un ataúd sale Drácula-after-shave. En el tercero, *No es nada personal*, unos hombres dan una paliza a otro y le dicen: *No es nada personal*; otras personas observan sin intervenir, luego creen que deben ayudarlo. Llega Drácula diciendo ser médico, observa que los que le dieron la paliza eran profesionales. Los transeúntes no quieren inmiscuirse, quizá el hombre merecía esa paliza. El apaleado será obligado a ir a comisaría donde el comisario con las manos ensangrentadas lo interroga. Sabremos que es habitual que golpeen a este hombre sin poder evitarlo por mucho que cambie de nombre o domicilio. La siguiente es otra performance, *La soledad de un penitente*, en la que un penitente parece que dirige una procesión pero está solo y solamente un Cristo en patines cruza la escena. El penitente renuncia a su labor y se quita sus atavíos. Mientras La Diva canta una saeta farsesca. El quinto cuadro, *Esa pulga no te conviene*, es un absurdo diálogo entre padre e hijo sobre una pulga del hijo. Tiene referencias a la canción "La pulga" y fragmentos de Shakespeare. Al final la pulga salta al padre que la acepta con placer. La Diva entona "La pulga". El siguiente, *Las manos limpias*, es otro diálogo absurdo, una retahíla de la mujer a su marido por no lavarse las manos mientras este lee el periódico. Ella pasará a insultos y recriminaciones y finaliza con el hombre cortándose las manos. Drácula y La Diva, que ensaya, lo comentan y así

se pasa al siguiente cuadro: *El pacto*, con un diálogo aún más absurdo y que no conduce a nada. En él, dos ejecutivos firman un contrato. El último cuadro, *El flechazo*, es un estrambótico encuentro y enamoramiento entre La Diva y Drácula que termina en boda. Ceremonia grotesca, final apoteósico y murciélago blanco sobrevolando la sala mientras el hombrecillo sigue siendo apaleado (Fernández Lera, 1985a: 12-14).

Para el autor, en declaraciones a ABC, la obra se compone de dos partes diferenciadas, una de aspecto urbano y otra, retrato del interior doméstico. En las dos se recalca, en clave de humor, la crueldad, angustia y comicidad de la sociedad contemporánea a través de un catalejo deformado. Un planteamiento irónico sobre la vida y la muerte, planteada sociológicamente en la metáfora de alcanzar el Do de pecho como plenitud del horror (ABC, 20-04-1985).⁴⁵² De La Diva se recalca lo histérico de su comportamiento y el nulo interés que tiene en lo que pasa a su alrededor, solo intenta ensayar. Lenguaje coloquial pero fuera de contexto con escenas que comienzan y terminan abruptamente. Se mezclan elementos de recitado con el tono farsesco y elementos brechtianos, del absurdo y del happening.

Veamos qué dice la crítica: para Gabriel y Galán el texto está muy por encima de la puesta en escena, que lo achata, lo hace opaco, lo desintegra en cierto modo. Partiendo de unos defectos básicos de escenografía e iluminación, el director ha sido incapaz de conseguir los engarces necesarios, el ritmo vivo exigido, la comprensibilidad de una escritura sumamente comprensible, la armonía de una interpretación que no está a la altura de las circunstancias.⁴⁵³ E. Haro Tecglen habla de un conjunto de textos diversos, especie de muestrario de escrituras que no cuajan en obra de teatro. Plantea que tal vez con otra dirección se hubiera conseguido una homogeneidad más aparente, pero es de temer que aunque el director hubiese acertado a colocar las luces para crear un clima y hubiera sabido dirigir a los actores para conseguir un ritmo, hacer que las palabras llegaran claramente al espectador o cubrir los huecos entre trozo y trozo, siempre se notaría un acopio de material de derribo, la acumulación de unos restos de naufragio. “Hay que preguntarse si aquí mismo no hay una adopción de formas, una simulación de vanguardia buscada por la disfunción de los elementos o por la reconversión del tópico en disparate [...] La vanguardia ha encanecido en sus sienes. Parece la última obra descompuesta, podrida, de un teatro burgués”. Está mal dirigida y mal digerida por José

⁴⁵² El estreno de esta noche, S. E., “*La sangre del tiempo*, de García Pintado, en la Sala Olimpia”, ABC, Madrid, 20 de abril de 1985, pg. 73.

⁴⁵³ Crítica de GABRIEL Y GALÁN, J. A., “*La sangre del tiempo*”, Fotogramas, Madrid, junio de 1985.

Marín. Los actores, salvo los que imponen su vieja fuerza de oficio no actúan como transmisores y la dificultad para crear un andamiaje entre tanto ladrillo suelto no ha sido resuelta.⁴⁵⁴ Para José Monleón el texto desprende una profunda amargura, una imagen violenta, deshumanizada e incongruente de la sociedad contemporánea, con la paradoja de que toda desesperada pesadilla del autor nos conduce rápidamente a una especie de discurso lineal, reiterativo e incluso moralista, dominado por esa literalidad de tanto teatro contra la que, sin duda, pretendía alzarse el autor.⁴⁵⁵

Jesús Campos García⁴⁵⁶ (Jaén, 1938)

Dramaturgo muy premiado y poco representado. Sus textos teatrales son, en realidad, pretextos para una puesta en escena. Es un dramaturgo con una idea precisa de lo que quiere hacer, por eso prefiere ocuparse de la dirección de sus montajes e incluso, a veces, interviene como actor. No admite en sus obras falsas interpretaciones por parte del director y no necesita una figura intermediaria entre su texto y el público. Para él, el director tiene una función muy clara cuando el autor está muerto, ausente, o es autor de textos y no autor de teatro. No podemos hablar de un estilo concreto porque en sus textos se produce una acumulación de material al que el autor ha accedido directamente. Su escritura es espontánea, surge de una asociación de ideas que fluyen en el papel como un torrente. Esa es la explicación "lógica" de algunas escenas cuyo propósito, en principio, nos parece poco claro.

Autor de amplia producción, comienza a escribir teatro en los setenta fechando los siguientes títulos: *La lluvia* (1970), *La grieta o la tarta de gusanos* (1971), *Matrimonio de un autor teatral con la junta de censura* (1972), obra de metateatro político; *Rallye internacional* (1972), *¿Es aquí dónde ha muerto mi hermano?* (1972), *Qué culta es Europa y qué bien arde* (1973)...

NACIMIENTO, PASIÓN Y MUERTE DE... POR EJEMPLO: TÚ. AUTOR: Jesús Campos. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Jesús Campos. INTÉRPRETES: Jesús Campos, Isa Escartín, Angla Rosa, Ana Viera, Ángel de Andrés López, Alberto Casas, José Carlos González, Paco Moyano, Pedro Ojesto, Felipe Pérez y Julio Roco. Grupo Taller de Teatro. Estrenada en Valencia, en 1975. En Madrid: Teatro Alfil del 17 al 30 de junio de 1975.

⁴⁵⁴ Crítica de HARO TECGLÉN, E., "La vanguardia encanecida", *El País*, Madrid, 24 de abril de 1985.

⁴⁵⁵ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "Una experimentación fallida", *Diario 16*, Madrid, 4 de mayo de 1985.

⁴⁵⁶ Sobre el autor y su obra hemos manejado la edición OLIVA, 2002.

*Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*⁴⁵⁷ (1973) se puede entender como un retrato social y al tiempo, un homenaje a los que nacieron durante la Guerra Civil. El autor da un dato cronológico en la obra, 1938, año de su nacimiento pero que no significa autobiografía. Se estructura en tres partes correspondientes al título: nacimiento, pasión y muerte.

El alumbramiento parte de la oscuridad y en ella escuchamos a dos de los personajes. Estos, como el resto, no tendrán nombre propio. Se caracterizarán colectivamente. Arranca lo que parece un ejercicio actoral. Dos personajes antagónicos en escena, Mujer e Instructor. La una es expresión del sufrimiento y el otro instrumento aleccionador que lo provoca. De la Mujer solo oímos un profundo quejido mientras que del Instructor escuchamos la lección aprendida. Este repite una canción infantil: "*Tengo una muñeca vestida de azul...*". Es como si monologaran sin escuchar al otro; pero no es así porque los gritos de la Mujer se interrumpen cuando el Instructor parece mostrar una voluntad de entendimiento: "*MUJER (grita desesperadamente): ¡ ¡ ¡Aahhhh! ! ! HOMBRE: ¿Por qué cantas? ¿Es que ha salido el sol? [...] MUJER (grita). INSTRUCTOR: Mira, podemos cantar juntos. ¿Quieres? MUJER (silencio)*".

Al inicio el autor, con acotaciones, fija una serie de gestos -*grita con los dientes apretados, calla largamente, jadea, solloza, vomita, grita desconsoladamente, ríe desconsoladamente...*-, que luego se vuelven a repetir con otro personaje, el Narrador. Este, en principio, no se implica emocionalmente en la exposición de los hechos que son una narración poética: "*NARRADOR.- Allí, en la oscuridad. Oscuridad de ojos abiertos. Venía de flotar, de deslizarse por corredores de papel. Imposible reconocer el olor. Todo era nuevo hasta doler. Nada había conocido, nada donde poder apretar la mano y descansar*". A medida que avanza la obra cambia su postura y toma conciencia de lo que cuenta empleando un cambio de entonación: "*NARRADOR: No hay espejo. (De diccionario). Espejo, lugar para verse enfrente y encontrarse, y saludarse como los necios, a diferencia de que jamás se saludan ni se encuentra. (Recupera la entonación). Pero qué importa, ya pasó el peligro*". De la escena a oscuras surge una luz -acotada en el otro extremo del escenario- que concentra la escena de un parto. Nacimiento que deja una sensación terrible. Pues no se presenta de un modo cotidiano, se tiene la impresión de presenciar un acto cruel: "*Una luz nos saca al otro extremo un grupo de mujeres*

⁴⁵⁷ Todas las réplicas son del texto que hemos utilizado para el estudio de la obra y es: CAMPOS, 1976.

atendiendo un parto; hay afán y urgencia. Delantales blancos, agua caliente, miedo y alegría, todo apretado. NARRADOR: Está llorando sin pausa, la vida le duele sin pausa. No, no hay nada que temer; ya pasó el peligro. Es tiempo de tijeras, de lebrillos, calderos (Pausa). La matanza. La vida está ya embutida. ¡Ha terminado el proceso de fabricación! (Recapacita)... ¿O ha empezado?”

Desde el nacimiento, el autor nos plantea la imposibilidad de escapar. La lectura que se desprende es que la vida es una trampa en cuyas redes caen gente como el Instructor, que es asimilado, y otros individuos que son dominados y la padecen como la Mujer. Esta es consciente de la violencia de vivir y sabe que para subsistir ha de someterse a las normas: “NARRADOR: La certeza le llega a puñetazos. No, no podrá detenerse; ya no encontrará corredores de papel, imposible salir por las paredes, dar un salto y romper los tabiques pintados; existe un camino concreto y le darán zapatos. Esto es seguro”. No hay lugar para las ilusiones cuando estalla la guerra. Por ese motivo la anécdota de Caperucita -símil al que se recurre en la obra- acaba en el momento en que el lobo la devora. Solo queda la crudeza de unos hechos estampada en una imagen brutal: “NARRADOR: Grita, no, no, no, no. En silencio grita. (Pausa) Fuera hace bombardeo, y las mujeres aguantan la cola del carbón con los sesos estrellados contra la tapia. (Descaradamente triunfalista) Qué importa, la vida es lo primero. La muerte, solo una consecuencia”.

Y con la guerra estalla un sufrimiento sin palabras. De ahí la sola imagen propuesta por el autor: “Del fondo nos llegan avanzando lentamente el instructor y la mujer. Cantan juntos. Ella lleva una cadena al cuello, mientras él mantiene el otro extremo en la mano”. Surge así de nuevo el duelo. Mientras los domesticados recitan mecánicamente la canción con la que se había presentado el Instructor, los insumisos arrancan por peteneras: “CANTAOR (Situado atrás completamente de la sala de público y desde la oscuridad canta por peteneras sin acompañamientos): Tengo, tengo una muñeca quién me la quiere cambiar se la cambio, se la cambio, por un pedazo de pan”. El autor busca romper la separación sala y escenario. Para ello a lo largo de la obra escenas y efectos luminosos y sonoros invadirán todo. Importancia de las escenas en oscuro como metáfora de una situación o una emoción que envuelve a los personajes.

En el acto siguiente aparece un paso de Semana Santa que parece carecer de sentido en el conjunto de la obra. Eso es algo que señala José Monleón: “el paso se convertía - rota como estaba en la escenografía toda servidumbre fotográfica- en un elemento cuya verdad perturbaba inteligentemente la idea de convención teatral” (Monleón, 1979: 130).

A la hora de enfrentarnos a esta convención podemos tener en cuenta esa asociación de ideas que mencionábamos y referirnos al texto como relato crítico social, en el que no podía faltar esa devoción a caballo entre lo laico y lo religioso. En este punto la obra se impregna de sainete aunque con carácter grotesco. Aparecen los pasajes más humorísticos porque a pesar del pesimismo latente también tienen cabida las situaciones graciosas, como cuando la Muchacha se enoja porque un chiquillo le ha pellizcado las nalgas o cuando un niño interroga a su padre dejándolo sin argumentos: “*VOZ DEL NIÑO: ¿Y por qué llora si tiene tantas joyas? [Se refiere a la Virgen] VOZ DEL PADRE: Mira, niño, porque el dinero no da la felicidad. VOZ DEL NIÑO: ¿Y por qué es tan guapa? VOZ DEL PADRE (hasta la coronilla): Porque cuesta lo mismo que hacerla fea. VOZ DEL NIÑO: ¿Y por qué si cuesta lo mismo no han hecho guapa a la tía Enriqueta? VOZ DEL PADRE: ¡Mierda con el niño, que to lo pregunta!*”

En la oscuridad se pierde el paso de Semana Santa pero continúa el viaje por este retablo. Se queda el autor con el Niño que juega con sus soldados de plomo. La guerra toma formas desproporcionadas. Son los latigazos de la memoria colectiva los que el autor ha puesto en funcionamiento: “*El Niño va corriendo los soldados de plomo, que se deslizan sobre el escenario en sus peanas. De esta forma sitúa cañones, tanques, caballería, infantería, todo repartido en dos bandos a la derecha e izquierda de su cama. Existe desproporción entre los distintos elementos, tal como es habitual en los juguetes, y se mezclan entre los soldados algún romano, vaquero o indio, como también es habitual*”. Esto conduce a una situación en la que el juego se convierte en realidad. Y así sobre la voz de la Madre, que canta una nana, se imponen las estridentes sirenas de los bombardeos aéreos y el espeluznante graznido de los pájaros de mal agüero. De repente, el personaje del Niño-Hombre es el conductor de la historia en sustitución -momentánea- del Narrador que más adelante recobrará su función. Esto se debe a que el grado de implicación es tal que los acontecimientos pasan a ser narrados en primera persona. Se trata de la voz de la experiencia sobre algo que sobreviene como una pesadilla. Al despertar -o sea, al finalizar la contienda bélica- los soldados de plomo se reemplazan por muñecas mutiladas con bocas ensangrentadas.

Llega la interminable postguerra, tiempo en el que los niños pasan a ser adultos y se produce un distanciamiento generacional entre los jóvenes y sus padres. Los primeros con ganas de cambiarse a sí mismos y las cosas que los rodean, de enfrentarse a la realidad y crear alternativas. Los segundos temerosos y resignados. La Madre quiere retener a su hija junto a ella, asegurarse que todo continuará igual, pero la Mujer quiere huir a la

ciudad prisionera de la vida que ya conoce y, al mismo tiempo, ignorando que poco cambiará. El Padre da un doctrinal discurso al hijo, porque teme que su vástago se convierta en un utópico, mientras el hijo piensa en la muchacha que lo espera para ir a la discoteca. Para esta escena se recurre -técnicamente- a unas proyecciones tanto de diapositivas como de imágenes móviles. En ellas apreciamos un tren, metáfora de la vida, cuyo ruido pasa sobre las cabezas de los espectadores.

También se recurre a dos montones de tela que simularán a los molinos de viento contra los que luchaba don Quijote, confundiéndolos con gigantes. Y en lugar de embestirlos con lanzas, en esta ocasión, los personajes bailan un desenfrenado *rock and roll* como el medio de exorcizar todos sus demonios interiores. Pero de poco le sirve porque el Hombre y la Mujer acaban casándose o, lo que es lo mismo, muriendo. El rito ceremonial de la boda se iguala al funeral. Al contraer matrimonio los protagonistas mueren espiritualmente: “*OFICIANTE: Entonces, repetid conmigo. Admito, renuncio y abdicó. LOS TRES: Admito, renuncio y abdicó. OFICIANTE: Si es así, que crezca en vosotros la semilla y los hijos que tengáis se casen antes de hacer lo que vosotros no habéis podido hacer, y así por los siglos de los siglos. Podéis morir en paz*”.

Ángel Laborda dirá de ella: “*Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú está en la dinámica del nuevo teatro*”. La crítica ve en ella una acumulación de materiales de muy distintas procedencias que no cuaja sobre la escena. “La impresión final es de incoherencia, de falta de relación de unas escenas con otras, porque incluso la mezcla de estilos no es íntima ni sustancial y hay un cierto mimetismo expresivo”.⁴⁵⁸

7.000 GALLINAS Y UN CAMELLO. AUTOR: Jesús Campos García. DIRECCIÓN y ESPACIO ESCÉNICO: Jesús Campos. INTÉRPRETES: Isa Escartín, Carlos Mendy, Kety Cámara de la Torre, Enrique Morente, Alberto Bové, Ana-Viera Solares y Enrique Espinosa. MÚSICA: Orquesta de Cámara Vivaldi y Grupo Rock Sinfónico Zumo. Teatro Nacional María Guerrero del 22 de abril al 23 de mayo de 1976.

*7.000 gallinas y un camello*⁴⁵⁹ (1973), Premio Lope de Vega 1974. Según el concurso se debía estrenar en el Teatro Español. El incendio que lo destruyó dio lugar a que se representara en el María Guerrero (1976); aunque la obra se estrenó en Valencia, el 25 de marzo de 1976. El incendio del teatro Español fue uno de los muchos inconvenientes que

⁴⁵⁸ Crítica de LABORDA, Á., “*Nacimiento, pasión y muerte...*, de Jesús Campos, en el Alfil”, *ABC*, Madrid, 19 de junio de 1975, pg.53.

⁴⁵⁹ Texto referente para el trabajo de nuestro estudio y las réplicas son de CAMPOS, 1983.

rodearon su estreno. Para Campos el hecho teatral rebasa el recinto de la representación y lo concibe como un producto social. El hecho teatral, generado por la sociedad, establece comunicación constante y recíproca entre espectáculo y público. Como todo producto, una vez elaborado se intenta vender y la forma es a través de la publicidad. El autor creía que para venderlo era necesario llamar la atención del público y para ello idea un cartel en el cual aparecían gallinas enrejadas en formación opuesta a un camello. Más sorprendente será la presencia de un camello a la puerta del teatro. Una iniciativa que fue frustrada por las autoridades de Madrid -en Valencia sí se llevó a cabo-, así como otras acciones que fueron abortadas desde el primer momento.

Pensó utilizar el *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, cuando el protagonista masculino hace referencias a la arquitectura palaciega en la que se emplean mármoles -material que forma parte de la escenografía-. El compositor se negó en rotundo al opinar que se infravaloraba su obra al utilizarse como estimulador de gallinas para aumentar la puesta de huevos. El autor va a introducir este hecho a través de uno de los personajes: “JUAN.- *¿Por qué no has puesto el concierto de Aranjuez?* MARTA.- *Porque Joaquín Rodrigo no lo autoriza*”. En su lugar se optó por *La Primavera* de Vivaldi que se oye al principio de la obra. Para el cierre de la obra se utilizó un tema de *rock* sinfónico del grupo Zumo.

Jesús Campos cuenta que cuando el cuidador del camello fue a trabar los correajes a la anilla que el animal llevaba en la nariz, tuvo la sensación de que el camello lloraba y de ahí cogió la idea para que en la acotación final diga:... *se escucha el llanto de un camello*. En la escena se utilizó la grabación de dicho llanto o sonido animal. El espacio escénico se extiende al patio de butacas que aparece cubierto por juncos y matojos. Reproduce una granja de gallinas en Almería, provincia en la que durante unos años vivió el autor como granjero, dedicado a la cría de estas aves y cerdos, así como a la venta ambulante de huevos. El decorado y la obra son de corte realista. La acción abarca un día, marcado por la iluminación que indica la posición del sol. El resto de luz utilizada es blanca exceptuando variaciones en escenas concretas. Mediante la luz se señala una primera y segunda parte (paso de la mañana a la tarde); sin embargo en el texto no se especifica esa división. El tiempo externo lo ubica a principios de la década de los sesenta. En la acotación añade: “*entre el pasado y el futuro*”. Esto hace pensar en una mezcla de tiempo contemporáneo con matiz de intemporalidad o de tiempo congelado. Juega combinando mármoles y estatuas con jaulas, cubos y vestuario de la época. Hay una serie de elementos cuya función es producir un choque en el público. La obra -que consta de

tres tiempos dramáticos- se inicia con la entrada de los músicos de una orquesta de cámara y entre ellos un maniquí. Algunos están caracterizados como músicos pero otros siembran el "desconcierto" por su maquillaje e indumentaria dispar. El epílogo -protagonizado por el grupo de rock- se propone como un símbolo de esperanza en un futuro en el que tenga cabida el pluralismo y se rompa con lo establecido. Se trata de un añadido posterior y significativo al momento histórico de cambio que se estaba viviendo. Dos posturas sociales enfrentadas. Unos desean permanecer inmóviles y otros se afanan por construir una sociedad mejor y diferente. Estos últimos, a pesar de sus deseos, anulan la realidad que tienen ante sí rompiendo toda dialéctica y refugiándose en un mundo de fantasía tan limitado como el anterior. Gallinas y camello funcionan como símbolos; unas de productividad, utilidad y rentabilidad y el otro como ilusión o quimera.

El argumento parte de una situación existencial, en la que dos personajes dialogan sobre la rutina de sus vidas, y acaba convirtiéndose en un folletín. Juan y Marta son un matrimonio que ha invertido todo su dinero y esfuerzo en una granja de gallinas. Con el paso del tiempo Juan se siente hastiado por la rutina y muestra una actitud disconforme con todo aquello que le rodea. Hombre de carácter tranquilo llega a enfurecerse violentamente cuando ve sus sueños destruidos por la realidad que le rodea. Esta realidad son las gallinas a las que odia profundamente. Las gallinas se convierten en un símbolo de utilidad y productividad contra el que el protagonista se rebela. La manera de hacerlo es creando un símbolo antagónico del anterior, esto es, el camello, un animal improductivo que lo aleja de una realidad que se empeña en negar. El camello, al igual que las gallinas, tiene un origen anecdótico en la configuración del texto. La película *Lawrence de Arabia* fue rodada en Almería y para dicho montaje fue necesario comprar dos camellos. Una vez finalizada la película no se supo qué hacer con ellos. Su destino final fue el zoo de Madrid pero durante algún tiempo resultó un problema desembarazarse de unos animales que no tenían ninguna utilidad: “*JUAN.- Eran solo tres mil pesetas; jamás encontraremos otra ganga así: un camello por tres mil pesetas. MARTA.- O sea, que si no se hace aquí la película Laurens de Arabia tú jamás encuentras la felicidad*”.

De los dos personajes del matrimonio Marta es consciente de la realidad y no la niega, ni siquiera la combate, sencillamente trabaja día a día sin aventurarse con ensoñaciones que no tienen una utilidad práctica: “*MARTA.- Mira, que te guste tener un camello, vale; pero no sé qué sentido le encuentras a un camello en todo esto. JUAN.- Justamente, el sentido de no tener sentido; el sentido de algo imprevisto, sorprendente, fuera del mecanismo*”. A estos personajes se suman otros secundarios Luisa y Pedro, matrimonio

mayor que trabaja para ellos. Luisa ayuda en los quehaceres domésticos y Pedro colabora con Juan y Marta en el mantenimiento de la granja. El autor presta más atención a Luisa que le sirve para establecer una diferencia social entre dos clases, empresarios y obreros. Luisa es campechana, ejemplo del ruralismo andaluz. A Pedro no le concede importancia, es el marido de Luisa y ambos tienen una hija, Asunta, a quien Juan cree haber dejado embarazada. Esto provoca un final un tanto folletinesco. Tanto símbolo y la obra va a declinar en un drama pasional. El embarazo de Asunta, que luego resulta ser una falsa alarma, conduce a los personajes a una nueva toma de posiciones. Finalmente Juan, al saberse liberado de la carga que suponía el nacimiento de un hijo fuera del matrimonio, ya no piensa en la huida como solución sino en asentarse en la tierra y olvidarse de sueños utópicos. Marta, contrariamente, cree que ante lo sucedido la mejor solución no es la que propone Juan de olvidar y comenzar de nuevo. Para ella ha habido un cambio que implica afrontar las consecuencias del proceso de engaño y pedirá a su marido de que se marche. Marta se abre a un destino que desconoce pero al que está dispuesta a hacer frente. De Asunta poco hay que decir, Campos crea a una adolescente inmadura, sin demasiada fuerza dramática y con una función específica, la de servir como desencadenante. Enrique, hermano de Marta, a quien Juan pone al corriente del apuro en el que se halla, sigue la tradición de un pensamiento patriarcal, confía en su cuñado porque cree que solo otro hombre puede comprender su situación y apoyarlo, como de hecho hace: *“JUAN.- Y... gracias por todo. ENRIQUE.- ¿Gracias? JUAN.- Por habértelo tornado así; al fin y al cabo es tu hermana. ENRIQUE.- (Bromeando) ¡Hijo! Hoy por ti y mañana por mí; estas cosas pasan, quién te dice que un día de estos preparo yo por ahí otra barriga; de esas cosas nadie está libre”*. Y Tijeretas, como personaje, tiene la misión de traer noticias de unos y otros, inmiscuyéndose un poco en la vida de todos.

Un humor negro o más pueril según los momentos tiene cabida en la obra. También las continuas referencias a la sexualidad de otros para ocultar la de uno mismo. Sin olvidar que la gallina es un elemento de los ritos sexuales en la magia negra. Respecto al lenguaje aparecen expresiones populares y refranes, referencias a hechos y personas conocidas contemporáneas que contextualizan la pieza. Campos es meticuloso con el lenguaje, dice en la introducción del texto: *“Me importa, igualmente, destacar el acento andaluz de los personajes, neutro y muy poco marcado en Juan, Marta y Enrique y muy evidente en Luisa, Tijeretas, Pedro y Asunta, significándose así el distinto extracto social al que pertenecen”* (Campos García, 1983: 26).

Según el crítico del *ABC*, Campos escribe un drama convencional que no requiere ninguna predisposición especial del público y cuya estrategia publicitaria no pasa de ser una anécdota. La crítica ve un autor de calidad por el hecho de haber sabido conducirse por el camino del realismo: “Que es un autor de teatro sobresaliente se acredita en el cuerpo central de la obra. Lo que se representa al estilo tradicional es un trozo de vida arrancado de la realidad. Aquí no cabe aquello de que *cualquier parecido con la realidad será mera coincidencia*. Todo lo contrario, cualquier detalle que disienta de la más exigente autenticidad estará intencionadamente colocado”.⁴⁶⁰

Luego escribe *En un nicho amueblado* (1974), *Sábado, sábado, sábado, sábado, eternamente sábado para cazar* (1974), *Teatro breve. Tres piezas* (1975).

ES MENTIRA. AUTOR: Jesús Campos García. DIRECCIÓN: Jesús Campos. INTÉRPRETES: Maite Brik, Victoria Rodríguez y Elisa Montes, Gloria Vergara, Nuria Clemente, Félix García y Onofre Fraile. ESCENOGRAFÍA: Jesús Campos. Teatro Lavapiés del 19-12-1980 al 15-3-1981.

*Es mentira*⁴⁶¹ (1975) se estrena en la sala Olimpia en 1980, en un montaje que resulta efectista. Un texto claustrofóbico que ofrece una doble lectura, dependiendo del momento histórico considerado. Según el año de escritura trata de la Guerra Civil Española y sus consecuencias, sin embargo, en el momento en el que por fin es representada, el contenido se universaliza centrándose en la incomunicación del ser humano. Más que el argumento, interesa el terreno en el que se mueve, el absurdo.

Es mentira es la historia de una mujer, Matilde, que vive aislada del mundo, en un espacio inhóspito y en compañía de ratas. El lugar bien pudiera ser un sótano o la celda de una prisión. A sus oídos llegan ruidos del exterior, fusilamientos que en ocasiones confunde con fuegos artificiales. A menudo sostiene conversaciones con Santa Teresa de Jesús en un tono desenfadado que, en ocasiones, se presta a la parodia: “*STA. TERESA.- Tú lo que tenías que hacer es morirte ya. MATILDE.- Morirme? STA. TERESA.- Claro, mujer, y venirme arriba con nosotros. MATILDE.- Ya, y tan alta vida espero, que muero porque no muero. No gracias, cada cosa a su tiempo*”. Matilde tiene una hermana, Manuela, que actúa como carcelera. Esta es despótica e inhumana en función de sus intereses. Cuando tiene que proporcionar comida a su hermana, para justificarse ante los

⁴⁶⁰ Crítica de PÉREZ FERNÁNDEZ, “Estreno de *Siete mil gallinas y un camello*, en el María Guerrero”, *ABC*, Madrid, 14 de abril de 1976, pg.57.

⁴⁶¹ El texto de referencia para el trabajo y las réplicas de nuestro estudio pertenecen a CAMPOS GARCIA, 1979.

demás con su conciencia hipócrita, se muestra huraña; pero cuando quiere beneficiarse de un plan como el alquiler del sótano donde tiene encerrada a Matilde y, por tanto, necesita echarla, entonces se muestra dócil y comprensiva, llegando incluso a ofrecerle la libertad que consistiría en internarla en un psiquiátrico.

Autor pesimista pero con sentido del humor en momentos de gran dureza dramática un humor decantado hacia la ironía y el absurdo: “*MATILDE.- Toda la vida encerrada, y así, a boca jarro, me ofreces salir a dar una vuelta con el perro. MANUELA.- Es un perro majísimo. MATILDE.- Pero, estaré yo presentable para alternar con el perro? compréndelo, llevo tanto tiempo sin ir a la peluquería. MANUELA. - Mujer, él lo comprenderá*”. La actitud de Manuela se asemeja a la de las ratas. De hecho, cada vez que aparece solo vemos su torso y al final cuando entra en la celda descubrimos que de cintura para abajo su cuerpo es el de un gigantesco roedor.

Matilde representa los perdedores que no tienen otra venganza que seguir vivos. Rodeada por ratas sabe que no tiene escapatoria, igual que otros, a los que supone incomunicados como ella: “*MATILDE.- Si pudiera al menos hablar con los otros. Porque hay más gente encerrada como yo ¿verdad? Hay más gente arrinconada en los sótanos ¿no?*” Saber que hay otros se convierte en una necesidad, en esperanza de no sentirse sola y abandonada, pues la idea de soledad le da miedo. Su vida transcurre entre enmohecidas paredes. Hubo otro tiempo del que aparecen pequeños recuerdos pero ahora solo existe el brutal presente de la acción. Un tiempo lineal en el cual se suceden entradas y salidas de personajes. Pero a ese tiempo no se le concede la misma significación que al espacio, cuya escenografía se diseña escrupulosamente. Hay un momento en el que Matilde olvida porqué su hermana la aisló del mundo y es Manuela quien le recuerda que la causa fue que la había matado antes. Esto nos conduce a una situación circular en la que la muerte de unos y otros se repite constantemente como en una pesadilla. En esta pesadilla todos se convierten en ratas, alimañas que matan, devoran y falsean los hechos. Todos mienten defendiendo una realidad vista desde cada una de sus perspectivas. Una realidad fantaseada por unos y por otros. No es que la tragedia no exista, sino que esta es interpretada subjetivamente. La experiencia emborrona la realidad de unos hechos afectados por lo sentimental. Todos se mienten a sí mismos y a los otros hasta el punto que la verdad se convierte en mentira y resulta imposible precisar quién es la víctima, por eso Matilde le dice a su hermana: *Estás encerrada fuera*. El engaño se transforma en un juego desde el inicio de la obra. Todos juegan a *contar mentiras* aunque el juego deja de ser divertido para transformarse en necesidad. Bajo esto subyace un ansia de venganza,

una crueldad despiadada de cuyas garras es imposible escapar. El autor estrecha el cerco a sus personajes. No permite el menor atisbo de esperanza. Deja que las protagonistas se entreguen a sus pasiones y el resultado es este: “*MATILDE.- Todo es mentira. He mamado mentira en todas partes, solo puedo vivir en la mentira. (...) MATILDE.- Qué hago? perdonar y resignarme que en la otra vida se me recompensará? STA. TERESA.- Solo así conseguirás la paz. MATILDE.- Quiero la recompensa en ésta. Quiero morder, matar, vengar toda esta humillación [...] MATILDE.- En sangre se cobraron y en sangre quiero cobrarme*”.

El personaje Santa Teresa tiene función simbólica, representa a la Iglesia desde una visión seglar de la misma, con propósito irónico: “*MATILDE.- Son dos cosas distintas, serlo y parecerlo [se refiere a su carácter de santidad]. Ahí subida lo eres y lo pareces. SANTA TERESA.- Puestos a parecerlo, esto no es nada. Si vieras cómo me ponen... Flores, velas, candelabros de plata... Y pensar que cuando estaba viva no me hacían ni puñetero caso. Y lo que me están sacando el jugo después de muerta. Con decirte que en Ávila me han puesto hasta en la guía turística, para qué te digo más*”. La Iglesia, personificada en Santa Teresa, trata de servir de consuelo a Matilde ofreciéndole resignación cristiana. Sus palabras son pura demagogia que no resuelven ninguna problemática: “*SANTA TERESA.- Sí, más desesperada. Quizás más desesperada hubieras encontrado la forma de escapar de esto. MATILDE.- Pero tú siempre hablas de esperanza. SANTA TERESA.- y ¿qué te crees tú que es la esperanza? La esperanza es solo desesperación*”. Observamos cierto infantilismo en los diálogos propiciado por el carácter absurdo de la obra. El lenguaje es sumamente coloquial. Emplea todo tipo de refranes y dichos populares a los que se une un léxico soez incluso en boca de Santa Teresa, lo que genera un efecto sorpresa.

Campos contextualiza su obra con datos claves de la política franquista de desarrollo, construcción de carreteras y pantanos. Así como referencias locales específicas, que ponen su punto de humor: “*MATILDE.- Es muy importante tener en cuenta las mareas si se quiere obtener buena pesca. MANUELA.- ¿Pero qué mareas?, si estamos en Valladolid*”. Pero predomina la crueldad. La acción se desarrolla en un medio hostil con brutales escenas, por ejemplo, cuando las ratas se arrojan sobre Manuela y la despedazan colgando su cuerpo aún con vida como si fuese un fante y lo arrastran por las galerías dejando una huella de sangre. Cuando Manuela regresa de las profundidades del infierno -al igual que un personaje kafkiano-, lo hace transformada en rata.

La crítica muestra bastante interés por la obra y señala especialmente la doble lectura que presenta el texto de Campos: *Es mentira* es una respetable e incluso importante mercancía teatral y tendrá que pagar el arbitrio del público [...] Formula una crítica radical contra la situación de España cuando el autor la escribe. Hoy, en otra circunstancia política, esa primera y elemental significación se universaliza: el ser humano se encuentra encerrado en una situación límite en la que es torturado, seducido y solo encuentra escape en las consolaciones inciertas de las formas de comunicación religiosas o en la muerte (López Sancho).⁴⁶²

Si -para Jesús Campos- algo caracteriza estos años de la transición política española es su desconcierto en muchos aspectos de la vida y, por supuesto, en el ámbito teatral. Esto condiciona su escritura:

Monleón- ¿Qué ha supuesto para ti la nueva situación? Campos- Desconcierto. A niveles creativos he perdido sintonía, a niveles de información tengo opiniones, me lo explico cómo puedo, pero crear comunicación es otra cosa. Tal vez un estímulo más violento pueda producir necesidades urgentes de comunicación, pero ante esta situación de ambigüedad, necesito tiempo, fermentar el caldo. Escribir ahora sería contar lo que previamente sabes por conocimiento, pero bucear, hacer que emerjan las tensiones y los conflictos que la nueva situación produce, necesita sedimentación (Monleón, 1979: 136).

Posteriormente escribe *La cárcel nuestra de cada día* (1976) y *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (estrenada en Barcelona en 1978). En los años ochenta asume la responsabilidad de la programación de los teatros del Círculo de Bellas Artes, que dirigió magníficamente en una labor ahogada, después de años, por la desidia de la institución a pesar de que la programación ofrecida, abierta al teatro más vanguardista y estimulante, fue la más viva de la ciudad. Además, imparte cursos de Interpretación, Práctica Escénica y Escritura Teatral. Entre 1983 y 1988 y en 1991 forma parte de la Junta Directiva de la Asociación de Autores de Teatro. Entre los numerosísimos premios que recibe destacan: Ciudad de Teruel (1972), Ciudad de Palencia (1972), Borne (1973), Lérida (1974), Lope de Vega (1974), Carlos Arniches (1975), Eulalia Asenjo de la Real Academia de la Lengua (1975), Guipúzcoa (1975) y Castilla-La Mancha (1991).

⁴⁶² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Es mentira* o las complejas formas dramáticas de la realidad”, *ABC*, Madrid, 24 de diciembre de 1980, pg.44.

ENTRANDO EN CALOR. AUTOR: Jesús Campos. DIRECCIÓN: J. Campos. INTÉRPRETES: Ángel de Andrés López, Lola Mateo. Sala Mirador del 1-12-1990 al 5-1-1991.

A finales de la década *escribe Entrando en calor* (1988). En la obra la pareja protagonista vive en el límite de la hecatombe, de la descomposición y la ruina de su propio mundo. Es el día después de la guerra nuclear. El caos exterior, latas de conservas amontonadas, cajas, cachivaches, suciedad, desconcierto existencial de los personajes. La pareja intenta la relación sexual desde el principio que se presenta como imposible. Un mundo vacío de estímulos, sin sentido, donde lograr la excitación sexual equivale a mantener la conciencia de estar vivos y de que aún merece la pena seguir. Una lucha por no abandonarse a la desesperanza buscando el instante perfecto para trascender el nauseabundo presente. Son personajes intentando, en vano, alcanzar su "día feliz". Fingen fantasías y buscan la sexualidad, metáfora de la propia existencia perdida. Sus propios físicos deteriorados, inválidos o tullidos reflejan el acabamiento del mundo. Todo en un decorado ruinoso rodeado de inútiles provisiones de comestibles ante el desahucio final inevitable (Santa Cruz, 1991d: 42).

Enrique Centeno cree que todo ese simbolismo que contiene la obra se sostiene con la riqueza y habilidad que Campos da a cada situación, con diálogos ricos e ingeniosos. “Por el conocimiento del autor de "lo teatral", especialmente en las escenas de juego y de fingimiento de los dos protagonistas. Y por la construcción de estos personajes [...] Termina aplaudiendo un teatro que apenas ha quedado entre nosotros como testimonio de un autor injustamente acallado”.⁴⁶³

A CIEGAS. AUTOR: Jesús Campos. DIRECCIÓN y ESPACIO ESCENICO: Jesús Campos. INTÉRPRETES: Mario Bedoya, Luis Hostalot, Nuria González. Festival de Otoño. Museo del Ferrocarril del 30 de octubre al 8 de diciembre de 1998.

*A ciegas*⁴⁶⁴ (1995) es una pieza en la que el espectador se ve obligado a presenciar la obra a oscuras en tanto proyección de la visión pesimista que el autor tiene de la sociedad coetánea. Una indeterminación espacio temporal, con personajes de carácter alegórico y estructura circular implícita en el mito del eterno retorno. Una trama construida con

⁴⁶³ Crítica de CENTENO, E., “Drama de la desesperanza”, *Diario 16*, Madrid, 14 de diciembre de 1990.

⁴⁶⁴ Texto de referencia y réplicas de nuestro estudio están extraídas de CAMPOS GARCIA, 1998.

reflexión y humor y estética de amalgama de géneros. Auto, sainete, comedia chusca y hasta diálogo renacentista. Difícil precisar su género pues todos están alterados y pasados por el filtro de la ironía conviviendo en un complicado equilibrio. La obra se representa en la absoluta oscuridad y promete ser un viaje iniciático. Se configura con sensaciones auditivas, olfativas y táctiles que llegan por igual a actores y público. Parodia la Creación en la que interviene la Santísima Trinidad y que debido a fallos técnicos, en la hechura del hombre, se repite cíclica y eternamente. El misterio de la Santísima Trinidad lo explica un personaje: *“El Padre es la imagen del pasado, mientras que el Hijo lo es del futuro; ambos representan la sucesión de los cuerpos. El Espíritu Santo, en cambio, es la sabiduría que se trasmite a través de las mentes. Prescindan del tiempo que no es más que una convención y tendrán la fórmula de la Humanidad”*.

Diálogos de insólitos personajes, tan distantes y tan próximos, tan especiales y universales, que requieren un espectador preparado para algo tan infrecuente como escuchar. Campos invita a jugar con lo imprevisto, con la sorpresa y el equívoco. La obra se resuelve, frente a todo pronóstico, de una forma estrictamente coherente. Sigue una lógica impecable y al tiempo sorprende. El autor nos hace pasar de un registro a otro sin respiro. No solo los conceptos sino también las formas están puestas en cuestión y llevadas hasta sus últimas consecuencias en esta obra que se asemeja a un ejercicio barroco. Una obra inteligente y divertida, según Haro Tecglen, y que no se puede contar sin destrozarla. Hay que reservarse el final. Este da sentido al absurdo de todo lo que se ha dicho antes. Todo está oscuro excepto los últimos minutos cuando vemos quienes son, que hacen, donde están y que significan los personajes que hemos escuchado con atención y con risa. La atención nace de lo inteligente y lo bien escrito que esta. Continúa el crítico que resulta difícil y fastidioso mantenerse a oscuras tanto tiempo y podría escucharse el diálogo en casa o por la radio –originariamente la escritura de la pieza tenía tal destino-. Es un chiste intelectual por lo que se dice y como se dice, por lo que tiene de presencia Hegel o Nietzsche y por lo divertido e intrigante de la situación, pero nada más se puede contar o se mataría algo que es básico: “el final del chiste”.⁴⁶⁵

Escribe *Diente por diente* (1995).

TRIPLE SALTO MORTAL CON PIRUETA. AUTOR: Jesús Campos. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Jesús Campos, INTÉRPRETES: Lola Marcel, Juan Imedio. Teatro del Círculo de Bellas Artes del 9 al 27 de septiembre de 1998.

⁴⁶⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Casi un chiste”, *El País*, Madrid, 6 de octubre de 1997.

*Triple salto mortal con pirueta*⁴⁶⁶ (1995) es un drama denso tanto por la carga conceptual como por la concentración compositiva. Según el autor la obra presenta una realidad como expectativa porque el que todo acabe con la muerte es tan indemostrable como lo contrario. Si a esta falta de verificación añadimos un ajuste de cuentas con premios y castigos, entonces estamos ante la manipulación de aquellos que administran la divinidad como si fuera su patrimonio. Como sabemos que todo estafador utiliza algo de verdad para conseguir sus propósitos, buscamos que puede haber de cierto en la concepción del más allá y con que se nos amenaza. Una posible respuesta a los arrebatos místicos sería la carencia de oxígeno en el cerebro provocado por las largas sesiones de oración, canto o danza según culturas. Estas llevan al sujeto a estados de placer o terror según su estado de ánimo. Son ensayos generales de lo postrero. Cuando esa falta de oxígeno sea definitiva definitivo será el placer o el terror. Todo deriva del estado de ánimo y el más allá sería la proyección del más acá. Esto implica la dificultad de saber si estamos en el comienzo de la eternidad misma.

Los principios anteriores aplicados a nuestros protagonistas -Josefa y Mario- hacen que sus reiteraciones no dejen claro si son reales o solo deseos inconfesables. El autor no opta por ninguna de las dos variables y muestra la convivencia al margen del tiempo y de la lógica. Propicia la inconcreción, que no la confusión, para que cada cual acomode sus reflexiones sin condicionarse por el hilo argumental. Los hechos y deseos se juzgan a sí mismos y así mismo se premian o castigan. Esta es una ley de nuestra civilización que parte de nuestra naturaleza y de la que alguno saca provecho. Como resultado tenemos una obra en la que la relación de pareja se muestra desde una óptica radicalmente distinta a la habitual en la alta comedia. Los recursos de esta conviven con otros propios del teatro de vanguardia. Es una especie de deconstrucción del género de comedia donde la estrategia comunicativa del autor consiste en utilizar los mecanismos del género, del que tradicionalmente se ha servido un sector de la sociedad para reafirmar su visión del mundo, para cuestionar precisamente esta visión del mundo.

Para Ritama-Muñoz Rojas es una comedia que trata sobre los problemas de la relación de pareja. Campos utiliza la risa y el espanto para tratar el divorcio, el aborto, los malos

⁴⁶⁶ Nuestra referencia para el estudio de la obra es CAMPOS GARCÍA, 1997.

tratos o el sida. Todo pasando de la comedia a la tragedia. “El autor junto a la carcajada hace asomar una visión corrosiva y poco piadosa de la realidad”.⁴⁶⁷

Más recientemente estrena *Danza de ausencias* (2000), en el Museo del Ferrocarril de Madrid -dentro de las actividades del Festival de Otoño-, está basada en cuatro monólogos pronunciados por personas que están a punto de abandonar su existencia.

Jerónimo López Mozo⁴⁶⁸ (Gerona, 1942)

Autor de numerosas obras, la mayor parte de ellas sin estrenar, ha escrito también narrativa y ensayo. Ha obtenido varios premios y su trabajo se ha desarrollado en diversas ocasiones vinculado a grupos teatrales. Sus etapas están marcadas por la temática y la continua depuración estilística en la búsqueda de una renovación estética. Sus primeras obras se caracterizan por el absurdo. Entre ellas *Los novios o la teoría de los números combinatorios* (1964) que trata la incomunicación social a través de unos adolescentes que, aburridos e insatisfechos por culpa de las normas sociales, quieren liberarse con el noviazgo y matrimonio pero no lo consiguen. También *El deicida* (1965), *Los sedientos* (1965) estrenada en 1967, *La renuncia* (1966) o *El testamento* (1966) de temática política. En ella un nieto recibe en herencia la ideología fascista de sus antecesores pero romperá con las normas heredadas destruyendo todo compromiso. Muestra la actitud de una generación que busca perpetuar su manera de ser y pensar frente a una joven generación que lo repele. En *Moncho y Mimi* (1967), estrenada en 1967, los personajes están encerrados en una habitación sin salida con un teléfono que no saben utilizar. Terminan matándose cuando ella aprende a manejarlo e intenta comunicarse con la calle. El tratará de impedirlo y para ello la mata. Otra vez el tema de la incomunicación y la soledad existencial con una connotación político-social de opresión y falta de libertad. En *El retorno* (1968) arremete contra la sociedad burguesa que con su abuso de poder destruye al individuo y lo considera inconformista y rebelde por no acatar sus normas. Mario Saalbach incluye todas estas obras en el grupo de las obras cortas (Saalbach, 1978: 4-6). Luego vendrán algunas largas como: *Collage occidental* (1967), estrenada en 1969, que a base de doce sketches, que nada tienen en común estilística ni temáticamente,

⁴⁶⁷ Crítica de MUÑOZ-ROJAS, R., “Jesús Campos convierte en comedias las tragedias de la vida en pareja”, *El País*, Madrid, 9 de septiembre de 1998.

⁴⁶⁸ Los datos sobre este autor y su obra los hemos obtenido de: BONNÍN VALLS, 1998: 247-260 y OLIVA, 2002.

construyen un collage de técnica cubista. Todos los sketches escenifican por separado pensamientos políticos, eróticos y filosóficos del protagonista, que víctima de la injusticia, la represión, la insolidaridad e incomunicación de la sociedad termina suicidándose como única solución. Mientras su compañera recrimina tal conducta pues no se trata de resignarse sino de luchar contra los problemas. Después *Crap, fábrica de municiones* (1968) trata sobre la guerra relacionada con la política económica. Es una farsa grotesca donde se provoca la guerra en países del Tercer Mundo para salvar el negocio de un fabricante de municiones. *Matadero solemne* (1969) versa sobre la pena de muerte utilizada por los gobernantes para asegurarse el poder. A esta conclusión llegan los personajes históricos que han escrito sobre esta cuestión y que debaten en la obra. Con estas obras se acentúa en el teatro independiente. Todas tienen una clara influencia brechtiana y temáticamente cuestionan la dictadura. Después vendrán: *Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben* (1970) y *¡Es la guerra!* (1971) en la que presenta a través del protagonista que el heroísmo y el orgullo nacional es un absurdo, una patraña utilizada por los poderosos como publicidad para engañar al pueblo. Nuestro protagonista terminará enterrado en la tumba del “soldado desconocido”. De ese año también es *El caserón* (1972)

Su gusto por la experimentación lo lleva a hacer *happenings* -tercer grupo de obras según (Saalbach, 1978: 4-6)- como *Blanco en quince tiempos* (1967), *Negro en quince tiempos* (1967), *Maniquí* (1970) y *El caserón* (1972). En estas la palabra es una referencia a los actores para realizar acciones. Básicamente son acotaciones con alguna que otra frase breve. Son obras de corta duración y acción muy simple. Incluida en los happenings esta *Guernica* (1969) sobre el bombardeo de la ciudad vasca. Obra muy cercana al teatro documento y de clara significación política. De la misma índole es *Anarchía 36* (1971) que versa sobre la guerra civil. Trata el conflicto de responsabilidades entre comunistas y anarquistas en una crónica que abarca desde la Dictadura de Primo de Rivera hasta el final de la guerra civil.

En colaboración con otros tiene: *Andalucía* (1972) con el Teatro Estudio Lebrijano; *El Fernando* (1972) con García Pintado y otros; *Los conquistadores* (1973) con Matilla y Margallo; con Matilla *Parece cosa de brujas* (1973), estrenada en 1974 y *Los fabricantes de héroes se reúnen a comer* (1975); ***Como reses***, escrita también con Matilla en 1979 y que es su único estreno en este periodo (ver Luis Matilla).

En 1977 estrena *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana* (1977). Posteriormente apuesta por la experimentación en obras de diferente formato y textura.

Breves como *Muerte apócrifa de Antonio Machado, contemplada por Luis Buñuel* (1979), *En busca del sexo perdido* (1979), *La flor del mal* (1980), *Compostela* (1980), *El paraíso perdido de Gauguin* (1981), *La diva* (1982) o larguísimas como *Bagaje* (1983) o *Tiempos muertos* (1985) que se compone de cinco obras (*Viernes 29 de julio, de madrugada, La maleta de X, La viruela de la humanidad, Sociedad limitada S.A. y El adiós sin ceremonia y las ceremonias del adiós*).

Con la obra *D.J.* (1986) consigue una lingüística depurada. En ella Don Juan no solo es el famoso personaje sino el actor que lo representa y a través de Ana Ozores (personaje de Clarín) crea el drama donde el amante cruza el umbral del amor a la mujer por el del amor al hombre. La crítica está en el uso burgués de las relaciones eróticas y sociales. *Yo, maldita india...* (1990) es una mirada sobre la conquista de México. Con *Eloídes* (1990) plantea el tema del paro y los terribles efectos del mismo en un esperpéntico paseo. En 1995 escribe *Ahlán*, de temática crítica y comprometida con la emigración marroquí en España.

Dos personajes, dos puntos de vista presenta en *El arquitecto y el relojero* (2000). Un enfrentamiento entre quienes gustan de renovarlo todo a costa de perder sus señas de identidad y quienes intentan que estas en forma de memoria histórica nunca se pierdan. Otras obras suyas son: *Los ojos de Edipo* (1996), *Combate de ciegos* (1997) y *El engaño a los ojos* (1998). En esta presenta un dialogo entre él mismo y Cervantes.

Eduardo Quiles González⁴⁶⁹ (Valencia, 1940).

Ha vivido en México y Estados Unidos, donde estreno algunas de sus obras. Es fundador y director de la revista *Art Teatral*, dedicada sobre todo al teatro breve. Su primera obra de técnica pirandelliana es *El hombre y la máscara* (1967). En *El asalariado* (1969) plantea la deshumanización de la sociedad moderna y *El hombre-bebé* (1969) trata sobre la falta de mayoría de edad de las personas adultas producida por una sociedad que no permite que crezca el hombre. Con la pieza *Los faranduleros* obtiene, en Lérida, el primer premio de Autores Nuevos (1971). Al año siguiente, 1972, ve galardonado *El asalariado* con el Premio Internacional de Humor de México. Asimismo la BBC de Londres traduce y emite su obra *Insomnio*. Ha cultivado también el teatro breve en piezas como *El balón* (1971) y *El regreso de Dimitri Goss* (1971), en las cuales satiriza la

⁴⁶⁹ Sobre este autor manejamos la bibliografía: WELLWARTH, 1972 y OLIVA, 2002.

utilización del fútbol como droga para el pueblo. En *Rebelde-robot* (1972) plantea la deshumanización desde la perspectiva de la robotización. En *El jardín del varón* (1974) denuncia la dominación de la mujer por el hombre. *La concubina y el dictador* (1978), plantea los efectos del fascismo sobre la cultura española. Otras obras suyas son: *Su majestad la moda* (1972), *El frigorífico* (1972), *El tálamo* (1973), *El guardián del Creador* (1973), *La ira y el éxtasis* (1974), *Eva y los tabúes* (1975), *Juicio a don Quijote* (1975), *Freud* (1975) *Pigmeos, vagabundos y omnipotentes* (1975), *Esquilar al señor Buró* (1978), *Largas noches de mujer* (1981) y *La navaja* (1985). Son obras en las que afila la denuncia contra el capitalismo y el fascismo, pero desde una formulación dramática en exceso simplista y maniquea. También escribe: *El clown de cristal*, *Apolo en smoking*, *El vals de las momias*, *El jardín del varón*, *Insomnio*, *El juego del avaro*, *¿Quién es Romo?*, *Tres monólogos para actor*, *Tres monólogos para actriz*, *La concubina y el dictador*, *Los paralíticos*, *El vodevil de la bella durmiente...*

Su dramaturgia se podría definir como teatro del personaje, dada la compleja pintura psicológica de los mismos. Recoge, en un amplio abanico temático, aspectos significativos de la sociedad contemporánea. Para Ángel Fernández-Santos, “Quiles tiene un fuerte instinto de escenario. Hace más que literatura dramática, hace con la pluma escena [...] Auténtico teatro. Teatro abocado a una estética renovadora y a un compromiso ético.”⁴⁷⁰

Tiene estrenadas las obras: *Largas noches de mujer*, en el Teatro Principal de Valencia; *Su majestad la moda*, en el Teatro Carlton de Bilbao; y *La navaja*, en la Sala Escalante de Valencia. Otros estrenos son: *El frigorífico*, *El tálamo*, *Su majestad la Moda*, *El virtuoso de Times Square* y *Una Ofelia sin Hamlet*.

Una única obra suya aparece en cartelera en nuestra década es:

EL ASALARIADO. AUTOR: Eduardo Quiles. DIRECCIÓN: Félix Balencoso. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Joaquín Michavilla. Se estrena en el Teatro Principal de Valencia por el Grupo Mare Nostrum, el 16 de enero de 1980 y llegará al Centro Cultural de la Villa de Madrid del 28 de febrero al 16 de marzo de 1980.

*El asalariado*⁴⁷¹ (1969), en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1980. Eduardo Quiles señala:

⁴⁷⁰ Crítica de FERNÁNDEZ SANTOS, Á., “Instinto de escenario”, *Diario 16*, Madrid, 1980.

⁴⁷¹ Referente textual y réplicas de nuestro estudio están extraídas de la obra: QUILIS, 1985b.

Dentro del gran escenario de la vida, el autor teatral se ve empujado a rastrear una historia, una idea y unos personajes para subirlos, en un principio, al teatrillo de su fantasía. La problemática del ser humano, cuyo destino depende, en alguna medida, de un salario, atrapó y esclavizó de tal manera mi modesta pluma que pronto fui de parto y alumbré la obra teatral El asalariado. Era el comienzo de 1969 y me afané cuanto puede por hacer poesía dramática con el universo de los asalariados, con ese gran sector de la sociedad que corre el peligro de simbolizar un número, de representar una mera pieza en el proceso de producción. Humanizar la condición de los asalariados fue el objetivo de este fabricante de farsas trágicas. El autor define su obra como una fantasía tragicómica sobre quienes viven oprimidos por un salario y amenazados por el fantasma del paro. Añade que un rasgo de los autores vivos quizá estribe en que pueden y deben reflejar críticamente nuestro presente histórico. Por eso, apartar de la escena al autor vivo es retirar el espectáculo de la vida actual de los escenarios (El País, 29-02-1980).⁴⁷²

La obra consta de un prólogo donde se presenta la obra. Un personaje, Prólogo, vestido de caballero andante, nos advierte del contenido de la obra. Establece el paralelismo entre un caballero andante y un autor. Este ha de cabalgar por la sociedad para ver y desenmascarar el abuso, el entuerto, la opresión y ofrecerles dura batalla. Una de las mayores injusticias actuales está simbolizada por el “asalariado” oprimido, inhibido, brutalmente explotado y nuestro autor lanza su grito, su protesta, su disconformidad y nos la presenta exclamando: “*El asalariado, ceremonial de siervos, va a empezar...aquel que no desee comprometerse, que salga por la puerta de los carros...*” El primer acto presenta la entrevista de trabajo de Anastasio Folch para ser asalariado de la empresa Oprens Sociedad Limitada. En ella le acosan con técnicas de despersonalización y presión psicológica para que acepte unas ínfimas condiciones. Incorporado siguen deshumanizándolo hasta conseguir una máquina trabajadora que compita con las máquinas reales. Cuando la presión es tanta e intenta liberarse exigiendo más libertad, la empresa crecida a su costa será absorbida por una multinacional, Kuka Ko of Company, que incorporará robots deshaciéndose de los empleados. Nuestro asalariado habiéndolo dado todo por su empresa se verá en la calle.

⁴⁷² Crítica de teatro, “*El asalariado*”, *El País*, Madrid, 29 de febrero de 1980.

El enfrentamiento entre Odón y Anastasio encierra un mensaje político transferible a la España donde el franquismo va hacia la democracia: “*ODÓN.- ¡Siempre incordiando con la diarrea democrática! Van a hacernos creer que en vez de respirar oxígeno, hay que respirar libertad... (Pausa.) ¿Acaso este evangélico pedazo de Europa no es diferente?*” El discurso conservador se vuelve arcaico y obsoleto. Anastasio es un individuo que ha vivido la postguerra, experiencia que le marca y de ahí su forzado conformismo. Tras llevar un tiempo trabajando para Odón, quien lo ha enajenado (manipulando su conciencia) se da cuenta de que su sueldo es insuficiente. Protesta, pero Odón inventa artimañas que de poco le sirven porque Anastasio no continuará en esa situación. La pérdida del siervo ridiculiza a Odón y cuestiona su poder. Pero surge un poder mayor, la multinacional que engulle empresas como la de Odón. Significa despido y una nueva sociedad con máquinas: instrumentos de producción que no se quejan. Anastasio cree que ahora será libre, pero el final que propone el autor es pesimista y supone el triunfo de una especie que no se puede llamar humana porque carece de conciencia social. A pesar de la deshumanización, el autor se involucra sin distanciarse de la acción y de los conflictos emocionales de sus personajes. Como otros autores del *Nuevo Teatro Español* el sexo se transforma en símbolo de castración existencial del individuo. Iluminada es el objeto sexual de su jefe. Enajenada por el poder y por los beneficios que le reporta su amancebamiento, se degrada ofreciendo sexo para conseguir sus fines. Ha sido adoctrinada para ello. Por eso Odón la emplea como arma para conseguir algo de Anastasio. También hay referencias a la homosexualidad aunque pasan como algo anecdótico y burlesco.

La obra está cimentada en arquetipos que se desdoblan en seres de carne y hueso, con un psiquismo diferenciado. Así se revela la realidad, acaso inamovible, de los “Anastasio Folch”, símbolos de una degradación materializada por quienes tienen en sus manos el destino del hombre, merced al trueque de salario por trabajo. En esta realidad contrasta la sumisión del desheredado. Vemos como más allá de la sátira, de la farsa aparente, de la escenificación de lo grotesco, se superpone el tema de la deshumanización como una propuesta abierta, donde se sueña con una sociedad justa. Una simbología expresiva y novedosa y un juego literario a veces excesivo, donde Quiles despoja de su máscara al despotismo maquinista para mostrar cómo la máquina, que debiera liberarnos, compite y suplanta al asalariado. Este al verse acorralado, en lugar de luchar, adopta una actitud domesticada. Indefenso, se deja asimilar ante lo establecido. La relación empresario y empleado es el mismo vínculo medieval entre amo y señor. Dicha relación se expresa de

modo igualmente deshumanizado a través del lenguaje. Porque este, como parte de la situación, es distante, mecanizado y define las cosas con terminología precisa.

La crítica dice que Eduardo Quiles reduce su denuncia a la farsa abultada, exagerada, típica de una vanguardia antigua, teñida de expresionismo. [...] Resalta, sobre todo, la ingenuidad. Una interpretación deficiente contribuye a esta sensación de pobreza (intelectual) que se desprende de la obra. [...] necesitaría probablemente hacer un ejercicio para depurarse de las maldiciones que han pesado sobre él, limpiar la herida sangrante de la represión, de la censura y de la época en que nació y escribió; no para olvidarlo, sino para no seguir siendo su víctima (Haro Tecglen).⁴⁷³ Para M. Díez Crespo, toda esa tragedia del mundo moderno se presenta con influencias del teatro del absurdo y de las clásicas tragedias grotescas, cayendo a veces en ingenuidades; pero no obstante queda una pieza al margen de lo vulgar. Fernández Santos la considera concebida en clave casi abstracta y valora la utilización de personajes prototipos cuyas cualidades notabilísimas residen en una auténtica creación de individualidades. Y para Antonio Valencia la obra no ofrece novedad ni en su fondo de denuncia social ni en su forma de farsa deshumanizada, “El asalariado nos ha parecido, por una y otra cosa, una farsa genérica, en la que apenas pueden descubrirse los rasgos definitorios de un actor”.⁴⁷⁴

Alberto Miralles⁴⁷⁵ (*Elche, Alicante, 1940 - Madrid, 2004*)

Alberto Miralles es un autor de actitud combativa e irreverente, siempre crítico con la situación social, política y religiosa, sobre todo en su primera etapa de estética cántara. En su universo dramático encontramos:

La ironía y el humor, el sabio manejo del idioma, los diálogos ágiles, la acertada carpintería teatral, el espíritu crítico como columna vertebral de sus creaciones, la desmitificación, la correcta confrontación de personajes encarnación de ideas contrapuestas, etc. son todos ingredientes que conforman de modo inconfundible su producción (Santolaria, 2004: 470).

⁴⁷³ Crítica de HARO TECGLEN, E., “La vieja vanguardia”, *El País*, Madrid, 2 de marzo de 1980, pg.33.

⁴⁷⁴ Las críticas de Díez Crespo, Fernández Santos y Antonio Valencia están tomadas de: ÁLVARO, 1981: 192.

⁴⁷⁵ La bibliografía que manejamos sobre Alberto Miralles es: RUGGERI MARCHETTI, 1995; BONNÍN VALLS, 1998; OLIVA, 2002 y SERRANO, 2004.

Su sabio manejo del idioma hace que toda su obra esté plagada de abundantes “calificativos hiperbólicos y recargados, son la sinonimia, la exhibición de riqueza léxica, el juego de las repeticiones. Abundan términos que hoy se consideran literarios o vocablos de uso infrecuente” (Ruggeri Marchetti, 2004: 337).

Desde 1962 hasta el 2003 se han estrenado de forma profesional treinta y dos de sus obras (Trece de ellas infantiles). Su primer estreno tiene lugar en 1962 con la obra *Aquella risa*, después *Y al tercer día* (1963). En 1967 su propuesta dramática comienza a adquirir entidad propia. Títulos como:

LA GUERRA Y EL HOMBRE. AUTOR: Alberto Miralles. DIRECCIÓN: Lluís Masyebra. INTÉRPRETES: Grupo escénico Santiago Rusiñol del Círculo Catalán. ILUMINACIÓN: julio Marcos. DIAPOSITIVAS: Félix Acoso. ESTRENO en el Aula de Teatro del Ateneo de Madrid el 16 de mayo de 1975.

*La guerra. El hombre*⁴⁷⁶ (1967), nacido como espectáculo (no como texto), estrenada en Madrid en 1976, se estructura en dos partes. La primera son siete episodios engarzados con cuatro danzas medievales de la muerte. El tema principal sería la Guerra es la muerte. La obra termina con la frase “*La muerte está servida*”. La segunda parte, “El Hombre”, son diez episodios basados en la voluntad individual y colectiva de lucha por una humanidad mejor y más humana.

Según A. AMORÓS, si en el título de su obra, concebida como espectáculo total, hubiera incluido el concepto muerte, sería una síntesis perfecta del contenido de la trama y de sus pretensiones comunicadoras. Aunque termina reflexionando que “a poco que se piense, bien se verá que, entre la guerra y el hombre, eludida o explícita la resultante ha de ser siempre la muerte”. Para ANTONIO VALENCIA, en *Hoja del Lunes*, *La guerra y el hombre* es un alegato escénico sobre la primera. Nobilísimo sermón compuesto por planos escénicos que, como la sardana, “es fan y desfan”, tallados por la voz, el gesto, las agrupaciones y disgregaciones, la luminotecnia y las proyecciones que añaden la sugestión de los fondos. “En la realización de este “collage” escénico de textos, realizados esencialmente mediante la expresión radical del teatro, el actor y sus posibilidades, el grupo Santiago Rusiñol mostró una disciplina excelente más un trabajo entregado y convincente al servicio de la línea matriz”. PÉREZ FERNÁNDEZ en *ABC* destaca que los inteligentes textos de Miralles subrayan, sobre todo, la deshumanización de la vida

⁴⁷⁶ Sobre esta obra hemos manejado el texto MIRALLES GRANCHÁ, 2004.

actual, el triunfo del maquinismo, el imperio de la violencia y la brutalidad de la guerra, plaga de la que el hombre no ha podido verse libre nunca.⁴⁷⁷

Después vendrán *Catarocolón* o *Versos de arte menor por un varón ilustre* (1968). *Experiencias 70* (1970) que son una colección de *sketches* agrupados bajo ese título. *Las llagas pintadas* (1971) o *Crucifernario de la culpable indecisión* (1972) obra polémica que tiene como personajes a Marte, Mercurio, Krishna, Buda, Marx y Jesucristo. Todas ellas son críticas con la situación social, política y religiosa del país e imbuidas de una estética desmitificadora respecto de la historia. Están impregnadas de agresividad y violencia verbal. Le siguen *Punzaduras* (1975) y *Donguín la venia sius plau* (1976). Hasta aquí podemos hablar de una primera etapa relacionada con el teatro simbolista. De la obra *Catarocolón* o *Versos de arte menor por un varón ilustre* estrenada en Sitges en 1968 surge otra versión en 1981 que se estrena en el teatro con el título:

CRISTOBAL COLÓN. AUTOR: Alberto Miralles. DIRECCIÓN: Alberto Alonso. INTÉRPRETES: Manuel de Blas, María José Alfonso, Manuel Gallardo, Elio Pedregal, Pilar Bayona, José Camacho, Emilio Alonso, Francisco Lahoz, Antonio Asunción, Carmen Cano, Marisa Lahoz, Gloria de Benito, Ana María Casas, José Luis Pardo, Gustavo Beruete. ESCENOGRAFÍA: Mampaso. MÚSICA: García Calfi. COREOGRAFÍA: Arnold Taborelli. Teatro-Circo “El Chapito” del 4 al 20 de diciembre de 1981.

*Cristóbal Colón*⁴⁷⁸ es una anti-biografía del descubridor. Trata sobre lo racional y el gran sentido económico de España frente al alma Caballeresca y heroica que se le atribuye y frente a la improvisación y apelación al milagro en su actuación que se le achaca (Miralles Grancha, 2004: 103). Nos presenta un Cristóbal Colón que proponiendo abiertamente su proyecto es rechazado. Colón es aconsejado por Marco Polo para que adorne su palabra con gesto breve, que sea preciso y que nunca vaya directamente al asunto. Debe hablar a cada uno según sus intereses, a la reina de fe, al rey de política, al economista de intereses, al militar de honor y al pueblo de lo que quiera mezclando hábilmente el pan con la paz... pero que todos le crean un hombre santo. Así establece su estrategia de rezar, adular y engañar pero vencer en España. Finalmente consigue financiar su proyecto tras la caída de Granada y esto le reafirma en su pensamiento de haber triunfado no por las razones. Considera que aquí las opiniones son la espada y el incienso. Una vez ha triunfado y descubierto América, se dispone a mantenerse en esa

⁴⁷⁷ Todas las críticas las hemos tomado de: ÁLVARO, 1976: 251-252.

⁴⁷⁸ El texto sobre el que trabajamos en nuestro estudio es MIRALLES GRANCHA, 1981b.

cumbre conquistada y regresa a España. Pero aquí el rey ofrece sus dos caras y racionalmente se ha preparado para castigar el fracaso o celebrar el éxito. Ante el éxito el rey tratará de reflejar la gloria y el desinteresado intento de cristianizar el nuevo mundo asegurándose las riquezas y los bienes a través de cuarenta órdenes. Colón se rebela, no por ambición sino por reafirmar su personalidad, y esto supone su arresto por la Inquisición. Detrás de la Inquisición se encuentra el rey. Allí se le hará ver que no ha sido más que un peón, que por encima de él siempre ha existido alguien más y que no sería nada sin la ayuda recibida. Las Indias son de los reyes. Tendrá lo suficiente para vivir sin penalidades, pero si intentara rebelarse utilizarían cualquiera de los cargos presentados por la Inquisición. Esta es la decisión del rey. Ahora Colón tendrá que recapacitar sobre la soberbia de que hizo alarde al querer dominar el poder político tan solo con la fuerza de la juventud.

Un texto dramático intenso. Encierra muchas paradojas como el estar escrito para ser representado y a la vez cuidado para ser leído. Contiene movimiento, gestualidad y artificio visual que se desborda frente a la construcción de frases, juegos de voces y retórica. La obra sobre la historia nacional de Cristóbal Colón y su hazaña financiada por los Reyes Católicos, destruye el mito trozo a trozo, personaje a personaje y lo hace con ingenio, humor e ironía. Los personajes cambian al son de conveniencias, dinero y poder. Esto es lo que marca el compás. Pero la devoción lo tiñe todo y lo que se oye son rezos, el nombre de Dios -reflejo de la vida oficial durante el franquismo-, no hay codicia, ni afán de poder, sino servicio a Dios (Navarro Durán, 2004: 96). La Historia aflora en las anécdotas populares: el huevo de Colón, las joyas y la promesa de no lavarse la camisa la Reina, el llanto de Boabdil y los reproches de su madre. Todo caricaturizado y exagerado. La Reina tan devota e inteligente apoya al héroe cuando ve la oportunidad y lo deja caer cuando conviene. Ella está rodeada de devotas proclives al halago. El Rey lucha en majestad con ella y rivaliza para imponer su estrategia, su mando vanidoso. Los Reyes son en ocasiones los reyes de los libros de historia y a menudo aparecen como peleles humanos. El personaje Colón va cambiando a tenor de su objetivo *-si quieres dominar un sistema tienes que estar dentro de él-*, por eso sigue los consejos del fantasma de Marco Polo. Vamos a ver el éxito de un hombre hábil e inteligente con una idea espléndida y su imparable caída por ambicioso y vanidoso (Alemany, 1991: 65). La obra cuando se escribió (1969) atacaba los valores establecidos por decreto, hechos doctrina. Hoy es sátira del poder religioso y civil. En Colón hay denuncia con bellas palabras de hondas resonancias, con guiños de clown, cabriolas de titiritero, versos logrados frente a

voluntarios ripios, con cuchilladas a hipocresías del poder y de los individuos y con sonrisas de chiste fácil. Todo para atacar la hipocresía, el disfraz religioso tan usado por las buenas gentes de este país. Forma tragicómica de denuncia; alegato contra los ambiciosos, hipócritas, vanidosos y las frases huecas. Contra la grandilocuencia y ese destino en lo universal (Navarro Durán, 2004: 97).

La crítica se muestra dividida. Francisco Álvaro cree que esta nueva versión de *CátaroColón*, que desmitifica a Cristóbal Colón, supone la hora de los grandes creadores que no necesitan forzar a la imaginación o enfrentarse con la realidad cotidiana, porque tienen a mano la "historia", para servirse de ella y aleccionar a las nuevas generaciones. Igual de molesto se muestra Antonio Valencia con el trato que se hace con la historia de Colón. Para López Sancho, "Cristóbal Colón no es un personaje clarificado suficientemente por la Historia. Parece como si los documentos que le conciernen no fueran bastantes o dejaran zonas oscuras. Por estas zonas oscuras la imaginación de Miralles abre brecha en la incierta realidad histórica y va desde la burla al misterio, desde la risa al drama". Y Fernández Santos escribe: "Obra teatral de fuste, que genera un juego escénico en el que sencillez y hondura van a la par. Construida con evidencias, que va cargándose de subentendidos que complican la primera impresión didáctica hasta casi volverla del revés y otorga al espectáculo en su fase final una fuerte dosis de enigma". No se ve la puesta en escena, lo que en este caso es un indicio de que existe en alto grado. La compañía actúa con uniformidad y los actores se relacionan recíprocamente con tanta facilidad que parecen, sin serlo, uno de esos escasos conjuntos de larga trayectoria común".⁴⁷⁹

Después de la muerte de Franco, Miralles se adentra en una estética barroca, etapa más atenta a los valores literarios, con textos como:

CÉFIRO AGRESTE DE OLIMPICOS EMBATES (Come y calla, que es cultura). AUTOR: Alberto Miralles. DIRECCIÓN: Antonio Corencia. INTÉRPRETES: José Antonio Ceinos, Loreta Tovar, Carmen Utrilla, Alfredo Alba, Nela Iglesias, Luis Sebastián, Ramiro del Pozo y Juan Carlos Naya. Centro Cultural de la Villa del 21 de octubre al 8 de noviembre de 1981.

*Céfiro agreste de olímpicos embates*⁴⁸⁰ (*Come y calla, que es cultura*) (1980), presenta un espectáculo paródico acerca del centenario de Calderón. Plantea irónicamente la

⁴⁷⁹ Todas estas críticas están sacadas de ÁLVARO, 1982: 180-182.

⁴⁸⁰ El texto utilizado como referencia para nuestro estudio es MIRALLES GRANCHA, 1981a.

política oficial de reposición de los clásicos frente a un teatro que dé a conocer a los contemporáneos y que refleje las inquietudes de los autores de hoy. La pieza es breve y nos introduce en diversas problemáticas del teatro contemporáneo. Subyace una crítica a la política institucional del momento. A través de un juego metateatral se deja testimonio de la situación teatral durante la Transición. Señala Fernando Herrero que es de las pocas obras contemporáneas que no elude el contexto en el que se produce:

Alberto Miralles plantea su obra sobre un contexto concreto y determinado, que yo dividiría en dos aspectos: la oficialización de la cultura por una parte, y por otra, la visión específica del Grupo Teatral como forma de contribuir a expresar y mejorar la realidad conflictiva. Y en este punto debo afirmar que la obra refleja casi perfectamente las dificultades y contradicciones existentes en ese sistema colectivo de producción artística (Herrero, 1981: 56-57).

Comienza la comedia con el ensayo de un texto de Calderón de la Barca. Es el final de la escena cumbre de una obra de sus obras. Aunque es un ensayo el público no debe apercibirse, tan solo algunas pistas: un reloj en el personaje de la Tentación, alguien que apunta ante un fallo de memoria, un vestuario por acabar mezclado con una prenda moderna, algún rostro que se expresa sin convicción, unas caras maquilladas -la Muerte- y otras no, gente que pasa al fondo ajena al recitado de escena. Los personajes forman una Compañía formada por el director de escena, dos actrices, dos actores, una regidora que a la vez se ocupa de la producción, un músico (técnico de sonido) y un sastre. Antonio el director se erige jefe del grupo. La compañía es del tipo en que lo profesional y lo personal se ligan íntimamente. Antonio tendrá por amante a Maite, la primera actriz. El sastre, homosexual, derrocha gestos expresivos que desembocan en parodia. Pilar asume el rol de despechada actriz secundaria que para hablar de sus problemas, en los que implica a todos, ha de emborracharse. Pubi, la regidora, es el personaje práctico y eficiente que resuelve problemas. Juanjo encarna al actor ambicioso que se siente subestimado. Este mantiene una doble relación amorosa con Pilar y Maite pero la oculta y niega a pesar de que Pilar, en su estado embriaguez, lo haga público. Rodri es otro actor, que como personaje cumple de comodín igual que Jesús, el músico, que tampoco tiene demasiado peso. Todos quisieran separar su vida privada de su profesión. Constantemente se lo recriminan pero ninguno se salva, encerrado como están en ese micro-universo que es la Compañía. Si típicos son los personajes también las discusiones.

Se debatirá sobre la conveniencia o no del trabajo colectivo, sin delimitar las funciones y donde cada uno realice diversas labores. Se discute la elección entre una estética tradicional y otra experimental. Los actores y actrices quieren propuestas más abiertas, que permitan mayor implicación en los montajes. Antonio viendo peligrar su puesto defenderá lo contrario: la dirección debe ser de una sola persona que asuma la responsabilidad.

A partir del montaje de una obra calderoniana se discuten cuestiones relativas a la creatividad, a la dependencia mutua en el trabajo, al aprovechamiento de unos frente al máximo rendimiento de otros. Al mismo tiempo se argumenta sobre el interés o no de poner un montaje clásico en el siglo XX. Se llega a la conclusión es que es posible hacerlo sin traicionar al autor ni su obra, pero sin olvidar la necesidad de adaptación para el espectador actual. Es preciso tener en cuenta las diferencias semánticas y contextuales y las implicaciones políticas que cada decisión lleva consigo. Se trata de dominar el discurso para que los actores puedan entender el alcance del texto. La comprensión y dominio del texto permitirá controlar la representación. Esto supone un acercamiento a un trabajo de mesa anterior al inicio de los ensayos. Paralelamente se propicia un debate en torno a Calderón y su obra con máximas incluidas: un *arte que no divierte* es un *arte muerto*, un *arte muerto no es arte* (Yndurain, 1981: 66). Vemos la ironía en unos cómicos que reproducen y aceptan los esquemas impuestos por la Administración. Quien de entre ellos más fielmente interprete los deseos del Ministerio, más cerca estará del Poder y su participación en el poder podrá volcarla sobre la parcela concreta que ambiciona. Surge también el Miralles filólogo que aglutina términos y expresiones de distintas épocas, vocablos propios de la jerga teatral e incluso cuando los personajes ensayan dicen versos que en realidad son un pastiche entre la creación de Calderón y la suya.

Para María José Ragué Arias, Miralles sabe conjugar diferentes variantes lingüísticas con el fin de desmitificar aspectos que han permanecido anquilosados:

Su lenguaje es a la vez popular y barroco, desmitificador del mismo barroquismo cultista. [...] Así Céfiro agreste de olímpicos embates subtitulado impúdicamente "Come y calla que es cultura", desmitifica la figura histórica de Calderón y de sus contemporáneos, a la vez que ataca el actual sistema teatral que se apoya en centenarios y celebraciones. La estudiosa también advierte sobre la importancia de que el autor elija precisamente a Calderón, lo que justifica el subtítulo de la obra: El caso de Calderón es especialmente irritante porque

pretende presentársenos como Cultura intocable, cuando debería tratársele como lo que es: un excelente autor teatral clásico, a la vez que un ideólogo al servicio de los poderes más reaccionarios de la Historia: la Iglesia inquisidora y la Monarquía absoluta [...] ¿Por qué se apoya la representación de obras de Calderón de la Barca, cuando hay tantos excelentes clásicos por poner en pie y tantos contemporáneos que no estrenan sus obras? Representar a Calderón es potenciar el reaccionarismo. No verlo así, es contemplar la cultura únicamente como estética, olvidando la ética que no solo subyace en ella, sino que, como en Calderón, emerge agresiva, mística y redentora (Ragué Arias, 1981: 63-64).

También se pone de manifiesto el carácter laico de gran parte de la sociedad española cuyo sentimiento religioso ocupa un segundo plano, aunque en el inconsciente cultural sigue presente. El ritmo escénico ágil recurre a la discusión continua o a entrelazar conversaciones que den sensación de barullo. En ocasiones, la situación adquiere un tinte sainetesco que el autor juzga divertido: *la discusión ha tomado un tono de mercado que empieza a ser divertido* -dice en una acotación-. El espíritu crítico de esta obra denuncia la política teatral llevada a cabo durante la transición, porque si la censura, como normativa legal, había desaparecido, la política de subvenciones es la nueva manera de limitar la creación. Ahora la repartición del dinero, en manos de intereses determinados, responde a la misma actitud censora del poder y se ejerce electoralista o autoritariamente. El teatro continúa sin aplicar su soñada autonomía al depender de una subvención. Esta crítica hacia la política de subvenciones y festivales hace posible una escena en donde los motivos de subsistencia conducen a la Compañía a elegir una determinada obra –la de Calderón-. Esta elección es el detonante que manifiesta el dominio de los intereses del poder estatal sobre las necesidades de las artes y evidencia la separación entre ambas posturas. De esta forma los personajes de Miralles encuentran un denominador común con los del teatro clásico, pues la denuncia sigue siendo la misma.

El propio Miralles argumenta el motivo de su crítica hacia los errores que comete la política institucional: La excusa de los centenarios -añade- da para mucho, aparte de las subvenciones. Los autores que hace cientos de años impusieron estilos de acuerdo con sus épocas vuelven a imponerlos hoy con el consiguiente retraso, ya que no hay autores vivos que inventen el teatro que corresponde a la sociedad actual. Quien dice Calderón, continua, dice cualquier otro genio de nuestro teatro a condición de que esté muerto (*El*

País, 21-10-1981).⁴⁸¹ El autor deja claro que la política cultural mantenida por el gobierno de UCD es contradictoria a la vez que se relega a un segundo plano. No es considerada como una importante necesidad social. El papel designado a las artes en general - y al teatro en particular- es el de un instrumento propagandístico pretencioso y errado y que condena a los autores vivos al ostracismo:

Se subvenciona a Calderón, que no necesita de grandes montajes para demostrar lo buen autor que es, en detrimento del teatro vivo que tiene la urgente necesidad de ser apoyado para saber si es bueno. Se subvenciona a Calderón que es un ideólogo al servicio de los poderes absolutistas, cuando un teatro crítico escrito hoy en apoyo de las más elementales libertades, es apenas estimulado. Se subvenciona Calderón, que es un autor palaciego y conceptista, difícilmente comprensible para el gran público, cuando el teatro español actual lucha por encontrar en barrios y ferias el público popular. Por la acumulación de montajes de Calderón puede llegar a imponerse una estética de ayer, impidiendo al teatro actual encontrar la de hoy. Y toda repetición formal de ideas es un aprisionamiento del libre ejercicio del espíritu (Miralles Grancha, 1981c: 70).

Declara Alberto Miralles que al público no se le puede ofrecer un espectáculo que no comprende, que la estrategia escapatista solo conduce a un mayor distanciamiento entre el público y la sociedad:

Pero la realidad es otra y tan dolorosa que nuestro orgullo no quiere reconocerla. Y empieza el autoengaño. Es la manía de ser arquitectos de tejados y peones de cimientos. En vez de empezar el estudio de los clásicos desde las escuelas para que al ser comprendidos puedan ser amados. Se nos imponen como purga: "no gusta, pero sana" o como un chantaje lustrado: "aburre, pero dignifica", o como una doctrina irrefutable: "no creo, pero me santiguo". Y el resultado es un desastre nacional porque la sociedad se separa del arte porque el arte se ofrece como algo ajeno a la vida (Miralles Grancha, 1981c: 71).

⁴⁸¹ Antecrítica: "Alberto Miralles estrena una obra sobre la política cultural en el centenario de Calderón", *El País*, Madrid, 21 de octubre de 1981, pg. 37.

Asimismo, al autor tampoco le parece justo que se pretenda exigir a los autores, aquello que la política y la sociedad no es capaz de dar:

¿Era posible creer que tras el 20 de noviembre de 1975 los grupos, compañías y autores supieran cuál era el camino a seguir si la sociedad de la cual iban a ser reflejo, tampoco lo sabía? ¡Qué injusto era el exigente que clamaba: ¡No hay autores!, cuando los autores tanto tiempo mudos, debían aprender a hablar! La falta de libertad, igual que la falta de autores, no se remedia por decreto. Se olvidaba que el teatro era un hecho colectivo que no dependía únicamente del autor, sino de empresarios, locales, actores, público y el apoyo de las fuerzas sociales que en los primeros años de la transición tuvieron más preocupadas por su legalización que por algo tan inoperante para sus fines como la cultura (Miralles Grancha, 1981c: 71).

Para Haro Tecglen, Alberto Miralles debía haberse colocado en la posición del personaje y no en la del autor, pues de ese modo hubiera podido evitar los errores que comete. El tema hubiera sido interesante tratado desde fuera, es decir, con Miralles como personaje y no como autor. Desde dentro, el resentimiento y la amargura predominan sobre el interés teatral y humano. El movimiento dentro del círculo anterior no puede interesar al público. Miralles a pesar de su proximidad al teatro, de su trabajo constante en él desde puestos menores, no ha conseguido vencer las ingenuidades y las debilidades del autor novel, ya que todos los personajes son él mismo y su preocupación vital, y cuando sale del sarcasmo es para caer en el editorial, en el articulismo didáctico de tesis directa. Lo mejor de la obra son las escenas de costumbres, el sainetillo de grupo teatral que trata de representar a Calderón, el ambiente de los ensayos.⁴⁸² Lorenzo López Sancho califica la obra como anotaciones de un texto al que le queda bastante por consolidar: “Miralles produce, una vez más, la impresión de que su texto no es una obra dramática sino un guion para un posterior acto de creación dramática”. Tenemos un pretexto, unas motivaciones en triple plano de realidad, un juego muy libre entre cuyas pretensiones está la de hacer de escenario y patio de butacas un solo ámbito escénico.⁴⁸³

⁴⁸² Crítica de HARO TECGLLEN, E., “Sarcasmo y amargura”, *El País*, Madrid, 22 de octubre de 1981, pg.42.

⁴⁸³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Céfiro agreste etc., vituperio y polémica anti calderoniana para un centenario”, *ABC*, Madrid, 23 de octubre de 1981, pg.58.

Para el estudioso Mariano de Paco la habilísima composición de *Céfiro agreste...*, se enriquece por la elección de un auto sacramental que permite acentuar irónicamente los aspectos tradicionales y destacar las relaciones de poder que tanto importan en el texto (De Paco, 2004: 195). “Miralles que ha puesto en solfa al teatro distante del público y sometido al poder, la opresión de quienes gobiernan, las actitudes de cuantos asienten siempre amparados en el prestigio de la cultura, dirige sus críticas al propio teatro y sus hacedores” (De Paco, 2004: 196).

Miralles se caracteriza a lo largo de su trayectoria por cultivar la subversión frente a lo establecido, la rebelión ante el poder, la sátira inconformista de las convenciones. Todo esto volverá a manifestarse en *El volcán de la pena escupe llanto* de su *Teatro breve*. En él revisa el pasado más inmediato de la historia de España reflejando el desencanto después de las expectativas y esperanzas de la Transición. Respira escepticismo y amargura porque ha comprobado que todos los grupos de poder utilizan a las personas para sus fines y las convierten en víctimas de sus manipulaciones.

De estética barroca son también *Van para polvo enamorado* (1980) y *La fiesta de los locos* (1983). Este es un texto imaginativo, de lenguaje metafórico y ambiguo, que refleja la cultura medieval y sucesos de diferentes momentos de la época a través de seis peregrinos que se encuentran en un cruce del Camino de Santiago. Cada uno conoce una parte de la historia del Conde Liaño y a modo de puzle, esta se irá reconstruyendo. Uno de los peregrinos, Francisco, es el apóstol intransigente de la espiritualidad, prototipo del oscurantismo religioso. Este influencia negativamente al Conde y le inclina hacia la violencia y el asesinato en este mundo dominado por una visión apocalíptica donde Dios es juez y la muerte es la única perspectiva que nos lleva a su presencia. Tolosa, otro de los peregrinos, el intelectual, es el organizador de la venganza donde consigue con astucia que el fanático Francisco, en un estado de furia religiosa, decapite al Conde confundiéndole con el Diablo. El resto de peregrinos son: Allegret que encarna a los actores; Carolo que representa el código de honor caballeresco; Guillén, trovador, símbolo del amor cortés y acompañante de Dinazarda. Todos son imágenes de la variedad del pueblo español de hoy. A partir de este momento sus obras presentarán un giro hacia el realismo en su deseo de alejarse del experimentalismo y utilizar lenguajes más convencionales y asimilables por el público. De la década de los ochenta son *La fiesta de los locos* (1984) y los siguientes estrenos:

EL TRINO DEL DIABLO. AUTOR: Alberto Miralles. DIRECCIÓN: Santiago Paredes. INTÉRPRETES:

Nicolás Dueñas, Maite Brik y Luis Hostalot. ESCENOGRAFÍA: Toni Cortés. Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes del 11 de febrero al 2 de marzo de 1986.

*El trino del diablo*⁴⁸⁴ (1981), estrenada en 1986, es una curiosa versión del mito de Fausto. Un tema recurrente de su obra. Este es una versión definitiva de dos variaciones anteriores con el mismo asunto y trama: *Catarofausto* (1969) y *El diablo, partiquiño* (1975). La pieza toma como referencia la anécdota del violinista barroco italiano, Giuseppe Tartini. Este soñó cómo el diablo a los pies de su cama ejecutó al violín una pieza de extraordinaria calidad artística y que a punto estuvo de llevarlo al abandono de su profesión debido a las dificultades de trasladar dicha pieza al papel pautado. Finalmente lo consiguió creando la sonata para violín *El trino del diablo*. Esta anécdota anticipa el sentido del drama porque contiene una reflexión moral sobre vida y arte y su condicionamiento mutuo (Huélamo Kosma, 2004: 411). El autor la encadena en un doble plano proyectando su mensaje sobre el artista en particular y el hombre en general. No olvida a los personajes de Goethe -Fausto, Espíritu y Margarita- a los que desmitifica rompiendo con los conceptos preconcebidos.

Las ideas hablan a través de los personajes que las encarnan y en este dialogo encontramos el mensaje final. Es un teatro de ideas hábilmente arropadas por la sustancia escénica y con una orientación moral. Miralles se afirma así frente a las modas y las corrientes de los años ochenta que descalifican este tipo de intentos. La obra afirma el derecho a un teatro culto, reflexivo y en cierto modo para minorías. Utiliza el clásico literario pero no con el carácter exhumatorio que se les da y que él critica. Su intención es hostigar y mostrar caminos a la gente de aquí y ahora. No hay un juego de oposiciones sostenido rígidamente en el enfrentamiento de los caracteres de los personajes. Estos se muestran como una especie de vodevil de identidades en el que el travestismo de los personajes –que se atraen, funden o repelen- afirma la idea de que el yo no es más que un juego de disfraces. Así entendemos que las opciones radicalmente opuestas en un principio de Fausto, cerebral y narcisista amoroso, e Isabel, vitalista acrítica y necia vinculada a su ciego amor por Fausto, acaben en una cierta armonía. Porque al final, tras la “resurrección” -física y/o intelectual- de ambos y a través del beso a tres, han succionado la parte del otro de la que carecían. Inteligencia por parte de Isabel y amor por la vida en el caso de Fausto. El Espíritu será por encima de su condición demoníaca

⁴⁸⁴ El texto de referencia usado en nuestro estudio es: MIRALLES GRANCHA, 2004.

el eco de la conciencia insobornable de Fausto y que resulta necesario para salir de la cotidianidad y poder tener una segunda oportunidad: “*Si existo es porque tú me necesitas. Eres mi cómplice. Niégame y te hundirás en el infierno*” ((Huélamo Kosma, 2004: 412-413). La obra es un alegato vitalista y contrario al racionalismo enfermizo que se sirve de un culturalismo que solo emplea el saber y el arte admitidos. Fausto es un triunfador pero muerto en vida. No tiene existencia propia porque está revestido de modelos artísticos y vitales, que por ajenos y anacrónicos, no pueden ser guía vital. Su imagen de artista y hombre romántico, que rechaza las emociones vagas, lo espontáneo y lo afectivo, que considera superior el arte a la vida acercándolo a la decadencia del fin de siglo, a la formula permanente y caduca del arte envejecido por ignorar la vida y la idea de futuro, agoniza en lamentaciones.

Fausto es un actor y esto no es una elección neutral del autor. El personaje finalmente llegar a comprender la falsedad de su arte, su autocomplacencia, su precariedad, su falta de espontaneidad, su anquilosamiento, su parálisis emocional. Una vez vapuleado por el Espíritu comprende que la acción ha de coincidir con la vida. Hay que dejar la razón para emplear la voluntad de vivir, de hacer, de ser. Traducido al teatro esto supone abandonar los caminos trillados y fáciles -las productivas reposiciones de clásicos- en favor de los autores vivos. Autores que hablen del hoy y que quizá solo afronten su mediocridad -reflejo también quizá del tiempo presente- pero que presentan verdades actuales por incómodas o vacías que resulten. El porqué es que en el arte hay que vivir y actuar con respecto al presente si se quiere estar vivo (Guerenabarrena, 1986b: 41-42).

El peligro de estatismo escénico por la densidad de ideas de la obra queda contrarrestado por un empleo sostenido del humor que, además de endulzar la dialéctica, sirve de relativizador y movilizador frente a la inacción que sugiere el racionalismo. [...] Un humor servido por la ironía de los personajes y los juegos de transferencias corporales de tono carnavalesco. [...] También se muestra equilibrio entre las referencias cultas y la sutileza retórica con los registros coloquiales o expresiones y chanzas de corte popular. [...] El predominio del diálogo se contrarresta con los elementos escénicos, el clima ilusorio que envuelve la acción, los sortilegios mágicos del Espíritu [...] Existe una gran armonía entre componentes realistas y fantásticos [...] Equilibrio hasta en el final feliz que, en un

giro irónico y ambiguo, ratifica el mensaje de la obra: para vivir es preciso dejarse seducir por el aquí y el ahora. (Huélamo Kosma, 2004: 415-416).

Para José Monleón, es una lectura del Fausto adaptada a los tiempos actuales, hecha con amor a la palabra, con el gusto del juego y con las ganas de mezclar viejos artilugios del “teatro mágico” a reflexiones sobre el actor, el narcisismo, el amor. Fundamentalmente es la necesidad de romper ese círculo de espejos en el que tantos españoles de hoy lloriquean y se contemplan. Miralles pugna por salir de ese círculo identificado con el personaje Isabel-Margarita y encarado irónicamente a la inteligencia laberíntica de Fausto y del diablo. Existe un humor, una ruptura de planos, una puesta en solfa soterrada de lo mismo que se va diciendo, una ingenuidad deliberada en contraposición al barroquismo, que uno, leyendo el texto, no sabe hasta dónde podría manifestarse con la expresión teatral. La interpretación carece precisamente de ese humor, de ese sosiego, de ese contrapunto al que antes nos referíamos. Concretamente la actuación de Luis Hostalot resulta de una machaconería demoledora. Obviamente o no entienden o no creen en lo que dicen. Y las palabras se acumulan veloces, sin respiro, destruyendo cualquier posibilidad de juego y rompiendo, por tanto, el clima de un trabajo que necesitaba de tres jugadores avezados.⁴⁸⁵

Haro Tecglen interpreta la obra como tres personajes que vienen a ser solo uno y que son el autor. Un solo lenguaje -barroco, culterano, mini-filosófico- y una sola obsesión. Un monólogo dividido en torno a la naturaleza del actor-director-autor de teatro. Su miedo a la mediocridad, su inquietud respecto al triunfo o al fracaso y sus confusiones en torno a naturalismo y la invención. Una pieza endogámica. En ella se disciernen dos elementos que no cuajan. Uno es el ensayo literario repleto de datos de los tratados de demonología y de citas de otros, con frases de autor y con un cierto editorialismo sobre la vida del arte teatral. Otro es la dramaturgia añadida de los efectos especiales: luces y ruidos, temblores de decorado, el ya inevitable humo que inunda la escena y hasta el borrador de argumento o de situación única. En la representación Nicolás Dueñas y Luis Hostalot declaman y sobre-actúan como en el antiguo teatro al que, en fin, pertenece la parte dramática de la obra.⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*El trino del diablo*”, *Diario 16*, Madrid, 15 de febrero de 1986.

⁴⁸⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Demonología en la obra de Alberto Miralles”, *El País*, Madrid, 22 de febrero de 1986.

Para López Sancho la obra no queda muy clara porque los sucesivos diálogos de los tres personajes se organizan, rodeados de un moderado ambiente satánico -los efectos de magia son limitados-, de manera muy intelectual. Un espectador no versado en tan complejo tema no los seguirá bien y se perderá, no pocas veces, el sentido de la acción. Esta pese a estar muy calculada tiene apariencias caprichosas.⁴⁸⁷

EL JARDÍN DE NUESTRA INFANCIA. AUTOR: Alberto Miralles. DIRECCIÓN: Carlos Ballesteros. INTÉRPRETES: María Esteve, Lola Cardona, Alicia León, Jorge Estella, Alberto Closas, Silvia Gambino. ESCENOGRAFÍA: Ada Bergman, VESTUARIO: Kucca Gotor. Teatro Centro Cultural de la Villa del 15 de abril al 15 de mayo de 1995.

En los años noventa va a estrenar dos obras escritas en la década que nos ocupa. En ellas se adentra en un discurso mucho más apegado a la realidad. Esta queda retratada desde diferentes ópticas en *El jardín de nuestra infancia*⁴⁸⁸ (1984). La obra está dedicada a Buero Vallejo y nos cuenta la historia de tres mujeres que conviven en un chalet -una madre con sus dos hijas-. Laura es la hija mayor, segura, atractiva y dominante. Sita es la pequeña y tiene dieciséis años, pero a los seis se negó a seguir creciendo. Esta vive recluida en su mundo infantil y paralelamente sufre agorafobia. Lleva diez años sin salir de casa y se gira de espaldas a la puerta que da al jardín cada vez que se abre para no ver el exterior. Su madre la mima y su hermana Laura la provoca con intención de que asuma la edad que tiene. Las tres están esperando a Víctor que vive en Inglaterra desde hace diez años. Se marchó porque su padre desapareció con el dinero de su socio. Esto provocó el refugio en la locura de su madre y la infancia permanente de Sita. Víctor dejó a Laura con el peso de la casa. Ella fue a visitar al acreedor y consiguieron salir adelante a cambio de ser su secretaria y “mantenida”. Por ello casi odia a su hermano. El regreso de Víctor provoca un gran entusiasmo en Sita que se desvanecerá cuando aparezca acompañado de su esposa Diana. Víctor ha vuelto para recoger “su parte de la herencia” y señala el jardín declarando que su padre está enterrado ahí con la maleta del billete que robó. Esa es la causa de que Sita no pueda mirar ahí. Su madre mató a su padre, ese es el gran secreto de la casa. Su madre dirá la última palabra. No hay maleta de dinero, eso fue una invención de su socio, su marido solo dejó deudas, hipotecas, juego y malos tratos. Todo se ha dicho en voz alta. La mujer de Víctor, Diana, se irá sola y al abrir la puerta Sita ya

⁴⁸⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Magia y filosofía en *El trino del diablo*”, *ABC*, Madrid, 18 de febrero de 1986, pg. 77.

⁴⁸⁸ Como texto de la obra para nuestro estudio hemos manejado la edición MIRALLES GRANCHA, 2004.

no se vuelve de espaldas. Alegría de todos y reparto de un crimen, que es el crimen de todos. Es el rito de la matanza del padre que no va seguida de su sacralización sino de la demonización del sacrificado.

Cree Haro Tecglen que quizá el cadáver enterrado sea el de Franco y que todo tiene un significado antiguo, de cuando el autor escribía teatro simbólico antifranquista y no se estrenaba. Considera que la trama esta forzada, es insulsa y no cuadra bien. Pues cuando saben que el cadáver del padre descansa para siempre, dejando deudas y bancarrota, es cuando comienzan a tranquilizarse de sus neurosis. La madre que mató al padre y lo enterró olvida sus fantasmas, la niña anñada se hace madura y puede ya traspasar la puerta de la casa, la hija que se prostituyó comienza a olvidar su culpabilidad, el hijo prodigo se queda y la mala mujer llegada de Inglaterra se va decepcionada porque no puede contra la familia unida. Esta casa equivale a la democracia olvidando fantasmas del pasado. Así se justifica la obra que si no sería un disparate gótico y mal contado. Un breve primer acto de exposición e imaginaria intriga y otro donde todos se precipitan, todos cambian, se organizan y se hacen felices. Cree el crítico que el autor trata de elevar el simbolismo a la vida pero resulta incongruente. Una obra que gustó poco y se comprendía mal.⁴⁸⁹

López Sancho opina que la obra, de título muy literario, es una pieza muy bien escrita, menos bien construida y que vale por sí misma, por lo que dice y por la peripecia dramática de sus personajes. Refleja dos tiempos muy diferenciados en la estructura dramática. Un pasado largo y un presente corto, muy breve, generado por el anterior. Apunta a la falta de acción del primer acto. Es una espera contada por esas tres mujeres preocupadas por el pasado cuyas consecuencias hicieron de la madre un ser angustiado, de la hija mayor Laura un ser sacrificado, que carece de esperanzas y de Sita una muchacha escondida en su niñez como patológico recurso para escapar de un pasado real insoportable. Señala el crítico el excelente lenguaje coloquial que sirve a Miralles para montar como acción lo que solo es ingeniosa redacción. La redacción del drama atroz que en un tiempo pasado encerró a la madre y a los hijos en el refugio de su casa. Un jardín que Sita no pisa porque le atemorizan sus fantasmas de ese pasado oculto, negado y temido. Su acción evocada es puramente mental. La llegada del hermano, inicia el acto II, y la acción se desarrolla en pocas horas resolviéndose. Diana, la joven inglesa, motiva a Víctor, su amante, a reclamar su parte en un supuesto tesoro que yace oculto en el jardín

⁴⁸⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Matar al padre”, *El País*, Madrid, 22 de abril de 1995.

junto a al cadáver de su padre y que motivó la destrucción de la familia. Ahora se moviliza el acto produciendo una acción real donde los caracteres se transforman. La puerta del jardín se abrirá por fin para Sita. El jardín es el mundo, la sociedad, la libertad psicológica. Tres caracteres femeninos psicológicamente profundos, agudos, con lenguajes diferenciados. La dirección salva las dificultades de una estructura delicada logrando una pieza bien representada. La escritura de Miralles es brillante superando las debilidades de una estructura desequilibrada entre la acción real presente y la acción no dramatizada anterior y solo relatada.⁴⁹⁰

COMISARIA ESPECIAL PARA MUJERES. AUTOR: Alberto Miralles. DIRECCIÓN: Ángel Fernández Montesinos. INTÉRPRETES: María Asquerino, Charo Soriano, Pilar Barden, María Paz Ballesteros, Blanca Marsillach, Elvira Travesi, Paca Velardiez, Encarna Breis, Ana Trinidad. ESCENOGRAFÍA: Toni Cortés. Teatro Centro Cultural de la Villa del 18 de marzo al 10 de mayo de 1992.

*Comisaría especial para mujeres*⁴⁹¹ (1989) analiza situaciones que ha de vivir y de las que ha de defenderse la mujer actual. Una abogada, una psicóloga y una inspectora ponen en funcionamiento una comisaría con la intención de atender las demandas de las mujeres, y después de algunos incidentes, lo que en principio no parecía tener futuro, se convierte en una comisaría muy especial para mujeres. Un melodrama que trata de poner de manifiesto la existencia de una lacra que en aquel momento la sociedad española trata de ignorar: la violencia ejercida contra las mujeres por parte de sus parejas. Para ello se presenta un desfile de mujeres que denuncian ante agentes femeninos delitos cometidos contra ellas. Una obra de tinte costumbrista con limitado, específico y esperable contenido dentro de una comisaría de barrio. El tono es favorable y preocupado por los problemas de la mujer (Vallejo, 1992c: 57).

De obra disparatada la califica Enrique Centeno, que considera que sus personajes, mujeres, hablan y hacen las burlas propias de un hombre y tienen un toque de cierta cortedad mental que tradicionalmente el hombre las atribuye. Opina que Miralles cae en su propia trampa porque la elección de mujeres policía para ambientar las agresiones, malos tratos o violaciones es, cuando menos, de un integrismo sospechoso. Tales funcionarias resultan ser, a la postre, bastante cortitas, temerosas del hombre, inseguras y en algunos momentos hasta "marujonas". "La lamentable visión de la mujer y de sus

⁴⁹⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "El jardín nuestra infancia, de Miralles, en el Centro Cultural de la Villa", *ABC*, Madrid, 24 de abril de 1995, pg. 94.

⁴⁹¹ Texto de referencia de nuestro estudio: MIRALLES GRANCHA, 1994b.

evidentes limitaciones ha sido caldo de cultivo de nuestro tradicional teatro de humor, pero aquí se colocan chistes y gracias quizá pensando que el público solo acepta la risa. Esta se consigue en abundantes ocasiones sacrificando para ello el discurso dramático, o quizá para ocultar su carencia”. La acción no avanza, se detiene escandalosamente -sobre todo en el primer acto-, y cuando arranca se queda en una pequeña anécdota de desenlace soso.⁴⁹² También Haro Tecglen vapulea la obra. Considera que un hombre puede escribir una obra feminista que ampare las reivindicaciones de la mujer; pero esta le suena a halago rebuscado e intención bastarda. Parece que su intención es meterse en el aire de la época presente y no quedarse en la vanguardia fracasada en la que el autor militó sin fortuna. Todo suena mal en la obra donde se dice que las comisarías masculinas no están preparadas para comprender los problemas femeninos y por tanto los han de escuchar otras mujeres. De tontas e inútiles juzga a las tres que aparecen en la pieza. Inútiles como policías e inútiles para la vida. Por tanto las actrices luchan contra la imposibilidad de hacer personas de sus textos. Menos mal que la mujer de la fregona lo resuelve todo y todo lo aclara. El resto de personajes una muchacha pura con un brazo roto por su propia madre y cuyo pecado es ser hija de la mala, muy mala, inspectora que quiere cerrar la comisaría por inútil y que se conmoverá al final ante la bondad de todas. Y otras tres víctimas: una anciana de las que dejan abandonadas en vacaciones, una muchacha que no se droga pero si su novio y una violada que quiere vengarse pero finalmente es más buena que su torturador. En fin, concluye el crítico, una tontería mal compuesta, mal dialogada, entre el ingenuismo y la grosería, que deja ver con excesiva claridad que quiere atraer a las mujeres. Los nueve personajes femeninos aparecen como verdaderas tontas lo que indigno a algunas féminas del público.⁴⁹³

Las piezas escritas durante los años noventa son: *La felicidad de la piedra* (1992) donde las pesquisas sobre la muerte de un profesor, ideólogo de la etapa subversiva contra la dictadura, provocan la reconstrucción del pasado plagado de mentiras políticas e infidelidades humanas; y *Centellas en el sótano del museo* (1994) donde intelectuales y artistas de ayer, ya ancianos, se encierran para redactar un manifiesto contra la venta por el Estado de los fondos de la pinacoteca del Prado a una sociedad americana. Dos obras que denotan un equilibrio recobrado, que son deudoras de la rebeldía inicial y de un cierto barroquismo característico de los setenta, con un apego a la realidad producto de sus últimos años. Un nuevo camino para el inconformismo y la experimentación estética.

⁴⁹² Crítica de CENTENO, E., “Una de mujeres”, *Diario 16*, Madrid, 23 de marzo de 1992.

⁴⁹³ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Finalmente, tontas”, *El País*, Madrid, 20 de marzo de 1992.

PÍNTAME EN LA ETERNIDAD. AUTOR: Alberto Miralles. DIRECCIÓN: Gerardo Malla. INTÉRPRETES: Manuel Galiana, Gerardo Malla, Carmen Martínez, Cipriano Lodosa. ESCENOGRAFÍA: Ana Garay. Teatro Muñoz Seca del 23 de abril al 24 de mayo de 1998.

En 1998, Miralles presenta su obra *Manzanas azules, higos celestes* bajo el título *Píntame en la eternidad*⁴⁹⁴ (1998). En ella un pintor reflexiona sobre la manipulación de su arte y un Papa desea ser inmortalizado en un fresco sobre el Juicio Final. Un modelo tradicional. Un texto dramático apoyado en un espacio único de carácter realista y descrito en las acotaciones. Un brillante diálogo cargado de ingenio y algún guiño humorístico, que se sucede con rapidez haciendo avanzar la acción con fluidez. Se escenifica la batalla dialéctica entre el pintor de corte, artista e intelectual comprometido con su trabajo y que se va sometiendo a las presiones del Papa renacentista, mecenas y guerrero, que busca ser eternizado en la pintura de un Juicio Final, donde aparezca ocupando un destacado lugar que le asegure un puesto en la posteridad. Este pulso dialectico hace avanzar la acción en un crescendo bien graduado hasta el final. Mantiene la duda acerca de la opción del artista de pintar un juicio “tenebroso y crítico o uno halagador y cobarde”. Además de estos dos personajes, lateralmente se sirve de otros dos. Simona, la hija del pintor, fémina que oculta su sexo y Marco, resbaladizo, ambiguo, entre violador y marica, que como es sobrino del Papa espera llegar a ser cardenal. Estos son seres absolutamente carnales. Personifican los vicios menores enfrentándose o sometándose a los pecados mayores. Cuatro personajes muy del siglo XVI que pueden ser absolutamente actuales, aunque ya ni papas ni pintores se permiten libertades semejantes a los de esos refinados sujetos renacentistas, anacrónicos y perversos. Al final de la pieza se desvelará “la verdadera” obra del artista. Su venganza y ataque contra el poder absoluto a través de su arte. Todo está presentado en tono comprometido, grave y trágico, que no excluye cierto espacio para la distanciación, el sarcasmo y el tono humorístico.

La crítica, en general, elogió la hábil e ingeniosa construcción de diálogos y las interpretaciones. Según Ritama Muñoz-Rojas “la obra plantea una cuestión de total actualidad, pues el núcleo es el enfrentamiento entre el Pontífice y el artista y de cómo el primero, el poderoso, trata de utilizar al intelectual en su beneficio”.⁴⁹⁵ López Sancho refleja como el autor se atiene a los rigores de formas coloquiales ensayistas y de hoy.

⁴⁹⁴ El texto de la obra que hemos utilizado para su análisis es MIRALLES GRANCHÁ, 2004.

⁴⁹⁵ Escena, MUÑOZ-ROJAS, R., “Un Papa y un pintor se enfrentan sobre las tablas”, *El País*, Madrid, 23 de abril de 1998.

“Esto permite violentas desvergüenzas verbales y gestuales a este Papa antiguo y moderno, y a ese pintor que hace pensar en los grandes maestros de los siglos de oro de la pintura. El autor se complace en un choque caricaturesco entre un pintor y un Papa que abusa de la fusión de sus poderes religiosos, políticos, policiales y jurídicos. En una época en que la fuerza espiritual y social de un pontífice es abusivamente asumida y unificada”. El crítico alaba el duro, concreto y estilizado choque de escenas violentamente expresivas y concluye que así si funciona Miralles.⁴⁹⁶ Por su parte Javier Villán destaca la verosimilitud de los personajes y la fuerza con que se mantiene “la tensión dialéctica” apoyada por la plasticidad de todo el montaje.⁴⁹⁷ Centeno cree que evoca la dramaturgia brechtiana, sin aceptar aquella teatralidad sin ambages propuesta desde el escenario, a la que acusaban de convencional.⁴⁹⁸

De más reciente factura son *Arcipreste 2000*, adaptación del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera; *El último dragón del Mediterráneo* (2001), en torno a los años de la Segunda República. Retoma el tema de la mujer actual en *¡Hay motín, compañeras!* (2001), un melodrama sobre la actualidad social de la España de hoy, lucha de sexos, la mujer enfrentada a los mecanismos del poder, machismo-feminismo y que el autor lleva hacia la equivalencia y dignidad. Y *Juegos prohibidos*, su canto de cisne escénico -titulada originalmente *El crepúsculo del paganismo romano-*, estrenada en octubre de 2001 por Cesar Oliva. Entre sus últimos títulos publicados destacan *Presidenta*, obra política escrita en clave de humor; *Los amantes del demonio*, donde denuncia los efectos destructores del terrorismo de ETA y la caída sin retorno que supone el contacto con el crimen; y *Metempsocosis*, de tendencia experimental, cuyo tema es la transmigración del alma de un difunto a otro cuerpo vivo

También escribe y estrena obras de teatro infantil como *Héroes mitológicos* (1984), *La edad de los prodigios* en el teatro Infanta Isabel de Madrid en 1987, *Capa y espada* (1988), *El misterio del teatro* (1991), *Cuento y no acabo* (1995) y *El gran mundo del teatro* (1996). También escribe ensayos de gran interés como: *Nuevos rumbos del teatro* (1973), *Nuevo teatro español: una alternativa social* (1977), *El teatro español después de Franco* (1986) o *Aproximación al teatro alternativo* (1994). Y numerosos artículos publicados en las revistas *Yorick*, *Pipirijaina* y *Primer Acto*.

⁴⁹⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Píntame en la eternidad, o la atemporalidad de nuestro tiempo”, *ABC*, Madrid, 25 de abril de 1998, pg. 91.

⁴⁹⁷ Crítica de VILLÁN, J., “Píntame la eternidad”, *El Mundo*, Madrid, 11 de mayo de 1998.

⁴⁹⁸ Crítica de CENTENO, E., “Píntame la eternidad, de Alberto Miralles”, *Diario 16*, Madrid, 6 de mayo de 1998

“Miralles cultiva la subversión frente a lo establecido, la rebelión ante el poder y la sátira inconformista de las convenciones” (De Paco, 2004: 193). Su desprecio por la política y los medios de que se vale quedan reflejados en *¡Quedan detenidos!*, *El producto contingente*, o *La presidenta*. La intriga como elemento aglutinante se da en *La felicidad de la piedra* y *Crimen perfecto*. El teatro de Miralles ha estado «sobremuriendo» -según expresión del propio autor a propósito de la precaria situación de nuestro teatro en la década de los ochenta- al margen de los escenarios. Un autor cuyo “vitalismo hace de él un motor incansable para abundar todas las especialidades, todas las facetas, todos los objetivos y todos los estilos pues ninguno le es ajeno” (Miras, 2004: 266). Y que hasta el fin de su vida siguió escribiendo audaces textos teóricos en los que denunciaba una injusta situación que el tiempo iba cubriendo sin resolver” (De Paco, 20004: 193).

Josep María Benet I Jornet⁴⁹⁹ (*Barcelona, 1940*)

Estudió Filosofía y Letras. A partir de 1975 colabora regularmente con TVE y con TV3. Entre 1974 y 1981 ejerció como profesor de Literatura Dramática en el Instituto del Teatro de Barcelona. Ha publicado diversidad de artículos en revistas y periódicos. Ha escrito más de cuarenta obras teatrales estrenadas y publicadas en su mayoría. De ellas una gran parte emitidas por distintas televisiones y traducidas al castellano. Es un autor muy premiado.

Buscando un teatro innovador, se inicia en la senda del realismo salpicado por elementos simbolistas en piezas como *Una vella coneguda olor* (*Un viejo y conocido olor*, 1963), -estrenada en el teatro Romea de Barcelona (1964)-; *Fantasia per a un auxiliar administratiu* (*Fantasia para un auxiliar administrativo*, 1964) estrenada en 1970; *Cançons perdudes* (*Canciones perdidas*, 1966) estrenada en 1971, *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna* (*Marc y Jofre o los alquimistas de la fortuna*, 1968), no estrenada. Apartada de esta estética inicial está *La nau* (*La nave*, 1969), estrenada en el teatro Romea de Barcelona 1970, una nave que trasporta un millón de pasajeros en busca de nuevos mundos. Es de carácter imaginativo, expresa en clave metafórica el viaje a la deriva de la cultura catalana, reprimida desde mucho tiempo atrás. Otros títulos son *L'ocell fénix a Catalunya* o *Alguns papers de l'auca* (*El ave fénix en Cataluña o Algunos personajes de las aleluyas*, 1970). *Taller de fantasia /La nit de les joguines* (*Taller de*

⁴⁹⁹ Sobre el autor y su obra hemos consultado el estudio de GALLÉN, 2001.

fantasía /La noche de los juguetes, 1970) estrenada en el teatro Romea de Barcelona en 1971 y que tiene su origen en piezas cortas para niños. *Berenaveu a les fosques* (*Merendábais a oscuras*, 1971) premio Ciutat de Sabadell 1971 y estrenada en 1972. *Tedi de febrer* (*Tedio de febrero*, pieza corta, 1973) estrenada en 1977.

LA DESAPARICION DE WENDY. AUTOR: Josep Maria Benet i Jornet. TRADUCCIÓN y DIRECCIÓN: Jaume Villanueva. INTÉRPRETES: Marti Galindo, Montserrat Miralles, Luis López, Isidre Sola, Nuria Riera, Xavier Capdet, Jordi Turró, Pep Sais, Andreu Carandell, Nadala Batista, Teresa Soler y Saskia T. Giró. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Josep Messeguer. COREOGRAFÍA: María Rosa. MÚSICA: Amadesca S.A Con las voces de Encarna Sánchez, Antonio Crespo e Isidre Sola, en un fragmento de un episodio de la serie radiofónica "Taxi Key", de Luis G. de Blain Estreno: 13 de marzo de 1985 en la Sala Villarroel de Barcelona en catalán En Madrid, Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes del 10-12-1985 al 6-1-1986.

La desaparició de Wendy (*La desaparición de Wendy*⁵⁰⁰, 1973) está escrita a partir de la fascinación del autor por el niño que se negaba a crecer. Se estrena en 1977 y en 1985 llega a Madrid. Es una obra densa, llena de ecos biográficos y culturales del autor, tanto personales como generacionales. A través de ella entendemos su teatro, sus resortes, sus motivaciones y la reflexión que el autor realiza de sus criaturas y de su mundo imaginario. Un reflejo del mundo real, que Benet y todos vivimos diariamente, aunque a veces voluntaria y sabiamente lo distorsione. En el fondo es la muestra un rito iniciático, una transición a través de un pequeño monstruo, ese niño que se negaba a crecer.

Argumentalmente en la obra un locutor anuncia la representación de Peter Pan. El decorado que hay pertenece a la Cenicienta y no hay otro. No se puede devolver el dinero de las entradas. Entonces se irán mezclando las historias. Peter Pan será Ceniciento. A partir de aquí todo es posible. Llegará su hermanastra con su prometido para ir al baile. Esta lo describe como malvado: "*Debajo de esa máscara de afabilidad, inocencia y candor, se esconde una mente torturada*". Dirá que ya era un desganado desde que iba a la escuela y veremos la escena de la Superiora reprochándole sus fechorías. Contará como amaba ir al cuarto de las ratas y que siempre quería volver. Ahora vemos la escena de Ceniciento interpretando a Winnetou, un indio de plomo con los que jugaba de niño, que anima a los indios a luchar contra los blancos que pretenden echarles de sus tierras. El juego es interrumpido por sus padres: "*¿No te da vergüenza jugar a tu edad?*" En este

⁵⁰⁰ Réplicas y texto de referencia de nuestro estudio: BENET I JORNET, 1994.

momento se da cuenta de que no quiere crecer y ambas historias se funden -Peter Pan y Cenicienta-. La madrastra lo quiere hacer un hombre de provecho. Él quiere irse con Wendy. Esta, en una escena metateatral, se queja de los cambios de la obra porque le han quitado una escena. Ceniciento quiere jugar a desnudarse, a médicos. Ella no quiere irse a Nunca Jamás porque de allí no se vuelve. Su madre la llama y se irá y ya no volvieron a jugar.

“Al verano siguiente Wendy era mayor. Yo... no crecí”. Ahora la hermanastra se va al baile no sin antes contarnos su vida. Era muy querida hasta que hizo un striptease a los chicos del barrio. Comenzó a hacer lo que le dio la gana. Ceniciento no quiere crecer porque si lo hace tendrá que ponerse el bigote de su padre y con él está ridículo. Wendy le declara su amor –a Ceniciento- pero él no es Peter Pan. Aparecen los ratones de Cenicienta y los echa. Ceniciento-Peter Pan tiene un conflicto de identidad. La Madrina hará realidad sus sueños. El entonces llama a todos a escena, solo quiere una cosa: *“quitándole el bigote a su padre se lo pone”*. A Winnetou le devuelve sus tierras. Wendy tendrá su escena de amor. Suenan las doce y todo vuelve a la realidad, pero no puede quitarse el bigote. Y la comedia toca a su fin pues en la vida las historias acaban de la forma más tonta e incluso mal.

El Introdutor hará una concesión y termina en el pasado cuando era feliz y su padre le regaló un teatro de cartón y descubrió ese mundo. Y así se perdió en él porque se metió muy dentro *“Y cuando cayó el telón, como lo hace ahora, cayó detrás de ti”* (Población, 1986g: 24-25).

Tanto a la crítica catalana como a la madrileña el espectáculo nos les convence. Xavier Fábregas dice: “El montaje se plantea con compases demasiado largos y la atmósfera irrespirable que existe en la escritura de Benet se diluye”.⁵⁰¹ Y según Patricia Gabancho: “Benet ha saltado de sus propios recuerdos a sus fantasmas y ha escrito una obra complejísima bajo su aparente y sencilla fantasía. Es incluso amarga [...] y desencantada. *La desaparición de Wendy* es un conglomerado de cabos sueltos, con grandes altibajos, que acaba teniendo un aire de improvisación y de teatro escolar.”⁵⁰² Del montaje escénico Sagarra culpa a la dirección de la que dice, que Jaume Villanueva arropa la historia del monstruo con cosas innecesarias o desafortunadas -como la música- en un

⁵⁰¹ Crítica de FÁBREGAS, X., “*La desaparición de Wendy*”, *La Vanguardia*, Barcelona, 15 de marzo de 1985.

⁵⁰² Crítica de GABANCHO, P., “*La desaparición de Wendy*, de Benet i Jornet”, *Noticiero Universal*, Barcelona, 15 de marzo de 1985.

afán de volcar toda su imaginación y su fantasía. “Hay una pugna entre el musical que intenta asomar la cabeza y el texto de la obra, lo que dicen los actores. A esa desorientación contribuye una escenografía hortera, mal resuelta y que influye en el curso de la acción. Cortinas que chirrían, que rompen el ritmo y el clima”.⁵⁰³

En la capital de España más de lo mismo: “Comienzo aburrido y vulgar, con pesada y trivial introducción para informar que Cenicienta es ahora Ceniciento. La descripción de las maldades de la hermana malvada, acompañada por un novio estafalario y vulgar, amenaza con el naufragio del espectáculo. Este se consume con el ridículo y la carente gracia y énfasis cómico del supuesto padre de Ceniciento que liquida el esfuerzo. A la vez que confirma un modestísimo nivel de representación de aficionados” (López Sancho).⁵⁰⁴ Para Julia Arroyo, a los doce años de haber sido escrita se estrena... y ya las claves y guiños son otros. “La obra está hecha con retazos de infancia y amores al teatro pero es víctima de un montaje que lo embarulla todo”.⁵⁰⁵ Haro Tecglen considerará que Benet es un buen escritor de teatro en catalán pero que falla con este espectáculo... en este montaje que tiende a la espectacularidad.⁵⁰⁶

Luego escribe *Supertot*. (1973), una sátira de los héroes del cómic americano, estrenada en el teatro Romea de Barcelona en 1974. *A la clínica; apunt sobre la bellesa del temps-I* (*En la clínica; Apunte sobre la belleza del tiempo-I*, pieza corta, 1974), no estrenada.

MOTÍN DE BRUJAS. AUTOR: Josep María Benet i Jornet. Versión castellana del catalán: Amparo Tusón y Juan Manuel Martín. DIRECCIÓN: Josefina Molina. INTÉRPRETES: Luis Politi, María Asquerino, Berta Riaza, Enriqueta Carballeira, Julieta Serrano, Marisa Paredes y Carmen Maura. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Rafael Palmero. ILUMINACIÓN: Francis Maniglia. MÚSICA: Román Alís. Teatro María Guerrero del 24 de abril al 29 de junio de 1980.

Revolta de bruixes (*Motín de brujas*⁵⁰⁷, 1975), en castellano, traducida por Amparo Tusón, fue estrenada por el CDN en 1980. Es la primera obra suya que sube a los escenarios de Madrid, a pesar de ser un autor teatral en constante ejercicio, aunque en

⁵⁰³ Crítica de DE SAGARRA, J., “Peter Pan, la historia de un adulto imposible”, *El País*, Barcelona, 15 de marzo de 1985.

⁵⁰⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Benet i Jornet, entre Peter Pan y la Cenicienta”, *ABC*, Madrid, 13 de diciembre de 1985, pg. 77.

⁵⁰⁵ Crítica de Julia Arroyo vertida en: ÁLVARO, 1986: 179-180.

⁵⁰⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Una historia mal contada”, *El País*, Madrid, 15 de diciembre de 1985.

⁵⁰⁷ Nuestro texto de referencia para el estudio de la obra es BENET I JORNET, 1984.

condiciones precarias. En catalán, profesionalmente, fue estrenada en el teatro Romea de Barcelona en 1981.

En la introducción del texto el autor dice que la historia narra lo que les ocurre a seis mujeres y un hombre en una noche de luna llena. Ellas son las encargadas de la limpieza en unos grandes locales de carácter despersonalizado. Él se ocupa de la vigilancia y control nocturno de los mismos. Las mujeres tienen un problema que las enfrenta al vigilante. Eso es lo único que las une y por eso el pequeño motín toma caminos inesperados... A las fuerzas del día se oponen las de la noche, a la emperatriz se le enfrenta la papisa, al concepto racional de vida una visión irracional de las fuerzas que rigen el destino. En la obra el problema de los límites de la inteligencia humana, del desgarramiento interior que puede producir la pasión amorosa, del miedo ante el dolor y la muerte, cobran cuerpo y se entremezclan. Acaban por ser elementos de una lucha cuyo resultado, al final de la obra, no será más que provisional. Al margen de la batalla, pero incidiendo en ella, están la imaginación y el instinto de vida que nos presentan quizás una alternativa. La obra no pretende respuestas contundentes, solo plantear cuestiones, recordar aspectos de la crisis ideológica que vive nuestro entorno e intentar el análisis de por qué. Inesperadamente los brujos retornan y vencen... *Quizá me he excedido*. Nuestra historia es una pelea entre gentes que comparten un trabajo duro y despreciado, entre personas que no plantean conscientemente las trascendencias que llevo escritas. Son el tipo de seres humanos que necesitaba para expresar mi inquietud; aquellos que, como yo, entienden poco de la vida, esa broma en la que estamos inmersos (Benet i Jornet, 1984). Las seis mujeres se enfrentan, por un problema laboral, con el vigilante nocturno. El “motín”, con sabor a urbano aquelarre, está encabezado por una limpiadora aficionada a la brujería. La anécdota terminará con la imprevista muerte del vigilante debido -eso creen las mujeres- a un hechizo. Hasta aquel momento la líder del grupo mantenía su autoridad puramente material y revolucionaria, pero los resultados hacen que las mujeres se entreguen a la personalidad polarizante de la bruja, a su mandato. La llegada del día aleja las fuerzas ocultas de la noche y parece propiciar otra vez el orden convencional.

Esto es lo que se pretende narrar pero no queda claro. La estructura realista mantiene dos planos. Uno es la creación de psicologías individuales y otro es el tratamiento racional del fenómeno externo y social. Las psicologías particulares y realidad social de los personajes tan solo se apuntan. Las mujeres y el vigilante ofrecen tan solo una cara superficial cercana al estereotipo. Los problemas son concretos e inmediatos -miedo, dolor, enfermedad-. No hay antecedentes. Son un grupo de seres impulsados por una

causa común donde faltan las peculiaridades y connotaciones del problema colectivo. El núcleo del mismo es cotidiano e inmediato pero el autor recurre al símbolo -parece que si antes no se podía llamar a las «cosas» por su nombre, ahora es de mal gusto hacerlo-. Vamos ahora a considerar un hecho sobre los diálogos de la obra. Esta tuvo una traducción de urgencia, que del catalán hizo Amparo Tusón, Martín de Blas y Josefina Molina que trabajaron con los actores para obtener una frase eficaz, coloquial, directa y llana. A partir de aquí la obra es juzgada por la crítica mayoritaria como un estupendo drama de nuestro tiempo del que interesa señalar que está escrito sin petulancia, limpia y claramente, con lenguaje coloquial de la mejor ley y un sentido del teatro que acreditan un dramaturgo de raza. La crítica también será favorable a la interpretación y a la dirección, siendo considerado uno de los mejores espectáculos de la temporada. Medina Vicario aporta el contrapunto a la generalidad de opiniones y cree que se teme al realismo aunque la propuesta lo pida. El autor no modifica el lenguaje directo pero toma fórmulas, brujería, poderes ocultos... que son pura forma... forzada forma. Se obvian las circunstancias auténticas que provocan el hecho pretendiendo que tan flacos símbolos nos hagan pensar en ellas íntimamente. Es una historia local que busca la sublimación y la semiótica dramática por caminos imposibles y forzados. La puesta en escena tampoco propicia la superación de estas deficiencias. El espacio deshumanizado convertido en vacío de formas y objetos no proporciona un lugar natural a los personajes. La acción es muy limitada y se reduce al movimiento casi mecánico sin lograr tensiones mínimas. El trabajo de los actores termina por completar el caos. Indecisión, abundancia de errores simplísimos y carga en los aspectos psicológicos de menor interés. No sabe Medina Vicario si esto se debe a una confusa dirección o a la falta de calor que el autor concede a sus personajes (Medina Vicario, 1980b: 21-22).

Para ANTONIO VALENCIA la obra revela madurez y seguridad. Cuenta con la dificultad de una pieza de ambiente cerrado. Presenta genéricamente un grupo caracterizado sociológicamente. Matiza las individualidades que lo componen y su desarticulación emocional desde el tránsito del liderazgo lógico-dialéctico de Sofía al mágico e irracional de Rita. Todo ello frente al contrapunto del vigilante, único varón en el aquelarre. HARO TECLEN habla de los dos planos que se presentan. Uno, el de un cierto misterio o brujería por reaparición de fuerzas ocultas y otro, el de un conflicto entre seres humanos en una situación dura. Conflictos que presentan relaciones de poder y de revuelta contra ese poder. Relaciones de división dentro de un grupo humillado, que a veces busca la unidad y la acción colectiva o en otras sufre el intento individual de mejora

o resignación. También se muestran alguna de las pasiones eternas: el amor, el odio, la muerte, el dolor... “Todo vive en esta pieza de Benet. En todo está ese arte del realismo que cuando es bueno consigue que el conflicto y los seres que lo representan trasciendan de sí mismos”. GARCÍA OSUNA cree que los problemas son expuestos con crudeza y utilizando un lenguaje coloquial directo, rotundo, sin florituras. Un ejercicio inocente con el que diseccionan las propias vidas de los personajes sin tapujos ni dobleces. Se desnudan sus verdades interiores sin falsos pudores pero muy elementalmente. GÓMEZ ORTIZ dice que contemplamos globalmente la miseria del hombre contemporáneo y su no perdida conexión con la naturaleza -estrellas y mundos remotos-, a pesar de tanta artificialidad como cae día a día sobre su existencia. FERNÁNDEZ SANTOS nos habla sobre el texto del que dice, que sabe tratar un tema áspero y complicado con mucha sencillez, casi con elementalidad. “El tratamiento de la escena es lineal, de buena ley naturalista, en unas ocasiones próximo al sainete y en otras al melodrama”. LÓPEZ SANCHO elogia al autor del que dice que no cabe duda, que a juzgar por esta muestra, es un magnífico escritor dramático. *Motín de brujas* es una pieza de compleja construcción. Propicia un escalonamiento de lecturas todas integradas en un hondo y sincrético mensaje. Un mensaje en el que los seres humanos que se enfrentan, aunque puedan alcanzar carácter de símbolos, son en todo momento fundamentalmente personas unidas en un conflicto de carácter social. Personas que están encastilladas en sus vidas individuales, que si tienen algo de común es un sentimiento de angustia que reviste formas diferentes y en el fondo de las cuales yace la soledad... “Josefina Molina ha montado este texto [...] sobre una base radicalmente naturalista de la que brota la fuerza irresistible del drama, uno y múltiple al que le espectador asiste”. Para GARCÍA RICO la obra es abierta y no defiende ninguna ideología concreta. En todo caso muestra sin más una serie de ideas con elementos dramáticos excelentemente configurados. Y Según ADOLFO PREGO, ya desde los primeros enfrentamientos, cómicos unos y trágicos otros, vamos captando el perfil psicológico de cada una de estas mujeres... “Las actrices logran que no se produzca un solo bache en el desarrollo de una acción, que siendo mínima y de apariencia anecdótica, establece inmediatamente comunicación con el espectador”.⁵⁰⁸

Después escribirá: *Helena a l'illa del baró Zodiac* (*Helena en la isla del barón Zodiac*, 1975) estrenada en el Casino de l'Aliança del Poble Nou de Barcelona. *El somni de Bagdag* (*El sueño de Bagdag*, 1975) estrenada en el teatro Romea de Barcelona en 1976.

⁵⁰⁸ Todas las críticas de la obra que aparecen en nuestro estudio son de ÁLVARO, 1981: 57-62.

Dins la catedral; Josafat (En la catedral; Josafat, 1976). Rosa o El primer teatre (Rosa o El primer teatro, pieza corta, 1976) que es ampliada y revisada en 1984 y que había sido estrenada en el Orfeó de Sants, Barcelona en 1977. Lafageda; Apunt sobre la bellesa del temps-2 (El bosquecillo de hayas; Apunte sobre la belleza del tiempo-2, pieza corta, 1977) estrenada en la sala Beckett de Barcelona en 1990. Descripció d'un paisatge (Descripción de un paisaje, 1978) estrenada por el Teatre Estable de Barcelona, en el teatro Romea, Barcelona en 1979. Quan la radio parlava de Franco (Cuando la radio hablaba de Franco, en colaboración con Terenci Moix 1979) estrenada en el teatro Romea de Barcelona en 1979. Elisabet i María (Elisabet y María, 1979) inspirada libremente en Schiller. Baralla entre olors (Pelea entre olores, 1979) emitida por TVE con el título de Un lugar para vivir, en 1987. El tresor del Pirata Negre (El tesoro del Pirata Negro, 1983) aún sin estrenar. El manuscrit d'Alí Bei (El manuscrito de Alí-Bey, 1984), estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona en 1988. Historia del virtuós cavaller Tirant lo Blanc (Historia del virtuoso caballero Tirant lo Blanc, 1987) estrenada en el teatro Romea de Barcelona, por el Centre Dramatic de la Generalitat, 1988. Ai, carai! (Página de sucesos, 1988) estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona en 1989.

DESEO. AUTOR: Benet i Jornet. TRADUCCIÓN: Sanchís Sinisterra. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Pilar Laveaga. INTÉRPRETES: Pilar Laveaga, Ricardo Joven, Laura Plano y Marcos Agón. ILUMINACIÓN: Javier Anós. Compañía de Teatro La Rivera de Zaragoza. En Madrid: Sala Mirador del 13 al 31 de mayo de 1992.

En *Desig (Deseo*⁵⁰⁹, 1989) EL MARIDO y ELLA forman una pareja con una relación quebrada. En torno a esta ruina afectiva, tenemos otra pareja formada por EL HOMBRE y LA MUJER. Estos componen otro ejemplo de final amoroso y encienden en ELLA el angustioso, temido e irresistible impulso amoroso. Un drama de fuerza inquietante que alza sobre un juego de escamoteos muy hábil. La apariencia y la realidad juegan sin fronteras y no dejan ver si lo que ocurre es una experiencia objetiva o representa los temores, ansias secretas o recuerdos de la memoria. Está lleno de resortes que activan la curiosidad del espectador y tejen manipuladoramente una telaraña de equívocos ante él. Se parte de una situación doméstica en la que surge el enigma de un tercer personaje vigilante. El primer equívoco es pensar en un drama policiaco. Hay una misteriosa llamada de una mujer, una reiterada presencia de EL HOMBRE en el mismo punto de la

⁵⁰⁹ Nuestro estudio de la obra está basado en la edición BENET I JORNET, 1990.

carretera desierta. El espectador se ve invitado a confrontar lo que ocurre a los personajes y lo que creen que les ocurre. Todo va sugiriendo un complot y el encuentro de LA MUJER con ELLA en el self service nos da la certeza de que la verdad del drama reside en la desesperada “alteridad” de los personajes femeninos. La desesperada búsqueda del otro ser es lo que genera todos los interrogantes, maquinaciones y sospechas. Una trama oscura e historia difícil de precisar, que necesita ser completada por el lector-espectador y utiliza palabras aparentemente sin sentido de personajes que hablan de amor y desamor.

Estrenada el 8 de febrero de 1991 en el teatro Romea de Barcelona por el Centre Dramatic de la Generalitat marcará un punto de inflexión en la evolución de Benet i Jornet. La preocupación social que había dominado su obra, ahora cobra una nueva dimensión a través del empleo de recursos tales como la fragmentación, la confusión realidad-ficción, la agilidad y precisión en los diálogos y una cierta tendencia a la desnudez ambiental (Benach, 1991: 43-47). En Madrid llega de la mano de la Compañía de Teatro La Ribera de Zaragoza. En su crítica Galindo la describe como un laberinto de los extraños lazos que se producen entre dos hombres y dos mujeres. Estos van quedando marcados por inquietantes presencias: un teléfono, una carretera desierta, un formón, lluvia, niebla, un coche averiado... que van delante de los deseos sumergidos, los recuerdos aniquilados y aniquiladores, en un clima misterioso que desconcierta e intriga poderosamente.⁵¹⁰

Dicha tendencia se refrenda en piezas como *Fugar* (*Fugaz*, 1992), estrenada en el teatro Romea de Barcelona en 1994; *E.R.* (1993) estrenada en el teatro Lliure de Barcelona el 26 de octubre de 1994 y su traducción castellana en el teatro Rojas de Toledo en 1996. También su siguiente estreno *Testament* (*Testamento*, 1995).

TESTAMENTO. AUTOR: Josep M^a Benet i Jornet. Traducción: Albert Ribas Pujol DIRECCIÓN: Gerardo Vera. INTÉRPRETES: Juan Diego, Chete Lera, Armando del Río. ESCENOGRAFÍA: Jon Berrondo. ILUMINACIÓN: Juan Gómez Cornejo. BANDA SONORA: Daniel Goldstein y Ricardo Steinberg. Teatro M^a Guerrero del 14 de marzo al 30 de abril de 1996.

*Testamento*⁵¹¹ (1995) apuesta por un texto que, con la homosexualidad y la enfermedad incurable de fondo, desarrolla el tema del amor como única excusa que nos permite estar vivos o morir en paz. Una historia de amor entre dos seres. Uno con una

⁵¹⁰ Crítica de GALINDO, C., “Deseo, de Benet i Jornet, en la sala Mirador”, *ABC*, Madrid, 8 de mayo de 1992, pg. 106.

⁵¹¹ Usamos como referente textual para nuestro estudio: BENET I JORNET, 1996.

enfermedad terminal se vuelve a España para morir y recuperar lo que más quiere, un amigo del que está enamorado. Tras su vuelta se enamorará de un alumno. A partir de aquí es la historia de dos hombres metidos en un torbellino de sentimientos. Un profesor de universidad y un alumno con doble vida que de día elabora un discurso sobre Ramón Llull, en un estudio que hace con este profesor y luego se gana la vida con la prostitución. El tercer personaje es un amigo del que el profesor estuvo enamorado. Está casado y con una hija que a su vez está embarazada del muchacho. El nacimiento de ese niño sería la herencia del profesor, porque sería un poco hijo suyo, ya que descende de dos personas de las que ha estado enamorado -su alumno y su amigo-.

Según el director del montaje, Gerardo Vera, el eje de la obra es ese testamento y la solución al triple conflicto, que une y opone a los tres personajes, pasa porque el amigo del profesor, que quiere que su hija aborte y persigue al culpable, acabe sometido a la voluntad de su hija de llevar el embarazo hasta el final. El profesor impondrá al muchacho, al que ha tratado de seducir, un ensayo literario de poesía medieval donde el muchacho descubre una nueva moralidad. Esta hace que se rinda y aceptará ese hijo que en principio condenaba. “La nueva moralidad aprendida supone que lo que hoy es considerado como nefando será asumido como una liberación de ese dolor que ahora aflige a la humanidad incapaz de admitir la síntesis salvadora” (ABC, 11-02-1996).⁵¹² Es un teatro de ideas desarrollado desde un realismo brutal, morboso y agresivo. El lenguaje no rehúsa palabras obscenas y las situaciones llevan la violencia moral más abajo de todo límite admitido. El maricón es mariconazo y grosero. El chaperero que vende placer a los maricas telefónicos a cambio de dinero es cínico pero será vencido por el Profesor, que le impone una misión que le es contraria, y por la niña, que le hará ser lo último que quería ser: un padre y un amante tierno de su futuro hijito.

Para Haro Tecglen es una comedia agónica. Historia de amor homosexual. Aparentemente solo hay algunos dolores diferentes al amor heterosexual y son algunos roces sociales. Esto se sabe que es así porque los personajes lo dicen. Después también hay una situación terminal. El personaje central tiene sida avanzado y va a morir. Esa parte domina y por eso es una comedia agónica, de despedida como su nombre – Testamento- indica. Todos estos amores posibles o imposibles se tiñen de esa despedida y de considerable desesperación. Como la enfermedad no es indiferente a la homosexualidad, las formas de amor que se muestran están teñidas de una desesperación

⁵¹² Teatro, GALINDO, C., “Vera asume el *Testamento* de Benet i Jornet como una historia de amor contemporánea”, ABC, Madrid, 11 de febrero de 1996, pg. 99.

mayor. Todo es una especie de metafísica sobre los fines más que de los principios. Se habla sobre los tiempos medievales, el profesor es medievalista y el alumno preferido, que simultanea sus estudios con la profesión de chaperero, ha escrito un ejercicio sobre Raimundo Lulio. Las cosas se complican cuando además este alumno va a tener un niño con la hija del amado (no correspondiente) de su profesor. Esto para el profesor es promesa de optimismo pues ese hijo que él quería considerar como suyo, siéndolo de su discípulo, le hace presagiar un futuro bueno. Tiene la esperanza irracional puesta en un lejano futuro donde este dolor cobraría un sentido que, por ahora, no podemos comprender. Haro Tecglen no comparte esto y se muestra indiferente a cómo será el dolor de amar y morir dentro de cientos de miles de años. Teatralmente califica la obra de muy somera porque los personajes se mueven en escenas de dos en dos, tiene considerables conversaciones telefónicas y recados de contestador que resultan pesados en la acción y por la obviedad de los amores debatidos, incluido el heterosexual, que no parece interesar a ninguno de los protagonistas y de los que queda el niño como apunte futuro: *No hay que abortar porque será nuestro*. La obra es corta pero se puede hacer cansada. Cree el crítico que la culpa es del texto y nada puede reprocharse al montaje que es bueno y sobrio.⁵¹³

López Sancho describe la pieza como un drama áspero, violento y morboso, con una acción concentrada. Los personajes encerrados en sus vidas chocan por contraste moral, social y humano en sus conceptos y caracteres. El personaje del profesor, catedrático universitario, de gran altura intelectual, homosexual convencido y declarado. Su amigo, catedrático también, casado, padre de familia, de actitud sexual opuesta y que se define como tradicional, convencional. Y un tercer personaje, el muchacho, un tipo intermedio entre cínico y rebelde contra las normas sociales, morales o sexuales y que ejerce la bisexualidad. Este por las noches contrata sus servicios sexuales a través de anuncios en prensa a homos discretos y exigentes. Un “chaperero” que además ha enamorado y preñado a una muchacha que casualmente es la hija del amigo del profesor. El crítico cree que la obra muestra el talento del escritor en el juego de situaciones cortas, muy duras, en las que los personajes ayudados por el agobiante teléfono, van cambiando poco a poco. Un dramatismo eficaz donde lo vivo devora rápidamente a lo ideológico convirtiéndolo en vida. Es algo tremendista, que golpea al espectador y lo deja indefenso ante un suceso que está lejos de parecer optimista. No resulta claro que la vida sea más fuerte que la muerte. Un oscuro drama, siniestro, agobiante, tratado con talento y sólidamente

⁵¹³ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Amor y metafísica”, *El País*, Madrid, 16 de marzo de 1996.

interpretado. Una perversa forma de teatro bien hecho que no es lo mismo, quizá, que decir buen teatro.⁵¹⁴

Estos últimos textos, tienen todos ellos un fuerte carácter íntimo, que manifiestan desde diversas perspectivas la búsqueda incansable de la felicidad y la imposibilidad para alcanzarla. Otras son *Alopecia* (1993), pieza corta estrenada, como parte del espectáculo *Homes*, en la sala B del Mercat de les Flors de Barcelona el 8 de marzo de 1994, con textos de diferentes autores. El mismo espectáculo, en traducción castellana de Sergi Belbel, *Hombres*, fue estrenado en el teatro Marquina de Madrid, en agosto de 1995.

ALGÚN DÍA TRABAJAREMOS JUNTAS. AUTOR: Josep Maria Benet i Jornet. DIRECCIÓN: Manuel Ángel Egea. INTÉRPRETES: María Asquerino, Gemma Cuervo, Encarna Paso e Isabel Gaudí. Teatro Albéniz del 29 de marzo al 27 de abril de 1997.

Algún día trabajaremos juntas (1997) presenta a tres actrices maduras que estudiaron juntas arte dramático y que compartieron ilusiones y sueños. Sobre ellas pesa la sombra de una gran maestra, Encarna Sandoval, una gran diva, cuyo recuerdo surge al presentarse una estudiante con un proyecto de espectáculo basado en su vida y que las busca para informarse sobre ella ya que las tres la conocieron muy de cerca. Cada una de estas tres alumnas la recuerdan de forma bien distinta -dictadora, lesbiana, sutil, imperiosa- pero para todas era inimitable. En este recordatorio el pasado se carga de celos profesionales y traiciones entre las tres actrices. Gloria Marco es una gran trágica que triunfa también en todo el mundo como directora. Ha logrado sus metas aunque para ello ha cedido parte de su dignidad. Asumpta Roca ha conseguido logros más locales. Es presentadora de un programa de alta audiencia en televisión pero de calidad deplorable. Y María Caminal ha refugiado su talento en las salas de doblaje, un territorio intermedio y temido por los actores. Las tres son amigas y cada una de ellas ofrece su visión de cómo era la Sandoval, que les enseñó y como fue el último montaje dirigido por ella, *Ifigenia en Taúride*. Este supuso el trampolín que lanzó la carrera de una de las componentes del trío. Poco a poco se van desvelando los lugares más oscuros de la profesión teatral: frustración, odio, debilidad, perversiones y corrupción. La joven estudiante descubrirá la cara oculta de la vocación a la que aspira (Medina Vicario, 1997a: 36). La obra recuerda al cine contado en teatro. Caricatura de grandes divas y género novelesco y cinematográfico donde el

⁵¹⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Testamento*: morboso, tremendo drama actual de Benet i Jornet”, *ABC*, Madrid, 16 de marzo de 1996, pg. 87.

personaje principal ha muerto y se la recuerda analizando su memoria. La dirección lo lleva todo hacia la teatralidad que contiene la obra más que hacia el pensamiento entorno a la muerte, desaparición y continuidad de que habla. Exalta la teatralidad de las dos primeras actrices, que representan a actrices y que juegan a fingir, a proyectar la voz, a la ampulosidad del gesto y que contrastan con la tercera, más natural, que habla de lo que el autor quiere decir y que teniendo la muerte dentro habla de ello. “Una función ya hecha en catalán, convertida en película y que gusta en Madrid y donde se haga” (Haro Tecglen).⁵¹⁵

Mezcla de indagación cuasi policiaca y de ajuste de cuentas con el pasado. La jovencita tira del hilo de los recuerdos de las tres antiguas compañeras que van componiendo un retrato de la que fue su maestra y, al tiempo, rebelan detalles de sí mismas, del rostro que la vida les ha ido tallando. Sus ambiciones, miedos, derrotas, alguna muerte oculta en el polvo de la memoria, miserias, verdades a medias y, siempre latente, el amor por el teatro que es la gran herencia de Encarna Rivera. Esta está simbolizada en el teatrillo de juguete que debía quedar en poder de su sucesora y que se convierte en elemento de referencia de la obra, duplicando la escenografía que se encuentra en el escenario propiamente dicho. Gran altura escénica en momentos tales como cuando se muestran las diferentes formas de entender el personaje de Ifigenia que tienen cada una de las actrices: la joven que orgullosa se sacrifica por su pueblo, la que es obligada a renunciar a la vida por las ambiciones políticas de su padre, y la que, ya en Taúride, se convierte en arpía (García Garzón).⁵¹⁶

¡AY CARAY! AUTOR: Benet i Jornet. DIRECCIÓN: Manuel Ángel Egea. INTÉRPRETES: Iñaki Miramón, Guillermo Montesinos, Alejandra Torray, Miguel Ángel Tocado, Fernando Delgado. ADAPTACIÓN ESCÉNICA: Alfonso Barajas. ESCENOGRAFÍA: Fabia Puigserver. Estrenada en el Teatro Lliure en 1989 en catalán bajo la dirección de Rosa M^a Sarda. Teatro Centro Cultural de la Villa del 15 de octubre al 12 de diciembre de 1999.

¡Ay caray!, en su trama, presenta a un periodista de gran influencia, Carlos, que debe entregar urgentemente un artículo. Llega una tarde a su casa, en obras y vacía, con su joven amante y las cosas comienzan a complicársele. Se encuentra a su padre don Juan, ido, disparatado y bondadoso, que pierde la memoria y las relaciones de palabras. Un

⁵¹⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., “La diva y la muerte”, *El País*, Madrid, 3 de abril de 1997.

⁵¹⁶ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “*Algún día trabajaremos juntas*, actrices mordidas por el veneno del teatro”, *ABC*, Madrid, 3 de abril de 1997, pg. 84.

padre ya senil de quien debe hacerse cargo y que se ha escapado de las manos que le cuidan. Carlos apenas se ha quitado a su padre de encima, cuando de dentro de la casa sale su amigo de la infancia, Antonio. Este aparece con una pistola y un saco en la mano, acaba de atracar un banco a cara descubierta y le pide ayuda para cruzar la frontera. Así sucesivamente los personajes se van mezclando sin que cada uno sepa lo que sabe el espectador. Carlos aún debe enterarse que su novia se va a Nueva York y en el equipaje se lleva a su hijo con el que se entiende desde hace meses. Este hijo aparecerá en ese momento de desgracias e imprevistos para explicarle que lo abandona y que deja su carrera, que se va con su amante con la que lleva tiempo (Pérez Olaguer, 1989a: 21-23). El autor la define como “una comedia ácida que aborda los problemas de la gente que se resistió luchando contra el régimen de Franco y luego llegó a ocupar el poder” (*El País*, 7-10-1999).⁵¹⁷

García Garzón dice que Benet saca un vodevil ácido, frenético y con momentos divertidos mezclando a un articulista estrella, una novia periodista con más ambiciones que escrúpulos, un hijo de dieciocho años que busca su camino, un padre que lo ha perdido y un sindicalista que tira por el camino de en medio. En la obra el amor se sustituye con puro interés. Idas y venidas, puertas que se abren o cierran apresuradamente, engaños, disimulos y un desenlace donde se impone la lógica del más ambicioso. Todo anima este movido cuadro de costumbres en el que todos los personajes se van fallando sucesivamente unos a otros. Ni amor, ni amistad, ni cariño filial, ni integridad moral, ni demás zarandajas sentimentales o éticas quedan por encima del ande yo caliente ríase la gente. Un entretenido y ligero ejercicio de crítica social.⁵¹⁸

Cree Enrique Centeno que esta reposición en castellano, diez años después del estreno en catalán, ha envejecido prematuramente. Que la obra parte de personajes entrañables, de ahora, cuyas tribulaciones nos afectan e importan, cuyo enredo amoroso conflictivo se establece entre el padre viudo, el hijo y una ambiciosa y atractiva periodista. Que presenta un planteamiento entre reflexión progre y búsqueda de enredo y situaciones cómicas. Pero según el crítico falta carpintería teatral porque la obra se presenta de un tirón, sin crear expectación en el espectador. No hay transición o giro que intrigue o atrape al público. Falta chispa y el final no es claro para el público que puede no percatarse de que llegó.⁵¹⁹

⁵¹⁷ Crítica de LARRAURI, E., “¡Ay caray!”, *El País*, Madrid, 7 de octubre de 1999.

⁵¹⁸ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “Un vodevil de interés”, *ABC*, Madrid, 16 de octubre de 1999, pg. 56.

⁵¹⁹ Crítica de CENTENO, E., “Dignificar la comedia”, *Diario 16*, Madrid, 22 de octubre de 1999.

De comedia moderna la califica Haro Tecglen para quien los personajes son actuales, dentro del absurdo que les envuelve. Un ladrón que no ha conseguido saltar los márgenes internos de la vida, un separado que busca una chica joven y la pierde por su propio hijo. El hijo que abandona con pasmosa facilidad carrera, padre, casa y dinero sin estar claramente enamorado. Pero dice el crítico que el autor no se limita a una comedia de enredo clásica porque señala una colección de frustraciones y muestra al malo de la comedia. El protagonista rechaza el cariño del padre y le anuncia un encierro en una residencia, complica a su hijo en la situación del robo, se apodera de la pistola y captura al amigo que le fue a pedir ayuda para entregarle a la policía... Sabiamente la obra dura poco (hora y cuarto) porque una vez empezado el caos con esa velocidad, tiene que correr al desenlace sin complicarlo más.⁵²⁰

Una temática comprometida del autor, sin haber sido nunca olvidada, regresa a través de una serie de personajes marginales en *El gos del tinent* (*El perro del teniente*, 1996). Esta pone en cuestión el poder totalitario con estos personajes aparentemente de escasa entidad y que transparentan grandes déspotas de la historia del teatro. Personajes marginales y desahuciados de una sociedad que no admiten y que no los admite. Se estrena en el teatro Sala Beckett el 2 de febrero de 1999. Sus últimas piezas teatrales son *Confessió* (*Confesión*, monólogo, 1997). *Precisament avui* (*Precisamente hoy*, 1997) estrenada en el teatro Artenbrut de Barcelona en 1997. *Olors* (*Olores*, 2000) estrenada por Mario Gas en el Teatre Nacional de Catalunya (2000) y *Eso a un hijo no se le hace*, estrenada en el teatro Isabel la Católica de Granada (2001).

Como puede derivarse de las líneas anteriores, el teatro de Benet constituye un ejemplo privilegiado en lo que toca a su recepción escénica, incluso en los escenarios madrileños. También ha escrito numerosas obras no teatrales y guiones escritos para y emitidos en televisión, junto con su faceta de guionista para el cine.

Rodolf Sirera I Turó (Valencia 1948).

Dramaturgo de la literatura valenciana, en catalán, es el más influyente intelectual teatral de su comunidad. Durante el franquismo desarrolla un drama comprometido en obras como *La pau retorna a Atenes* (1970), una disparatada farsa en torno a los intereses espurios que rodean la paz. Su reconocimiento en la literatura catalana como una voz

⁵²⁰ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Enredo y actualidad”, *El País*, Madrid, 23 de octubre de 1999.

personal proviene de *Plany en la mort d'Enric Ribera* (*Llanto en la muerte de Enrique Ribera*, 1972), una pieza abstracta cercana a la poesía y opuesta al realismo imperante. Un oratorio por la muerte de un célebre actor sirve como excusa para cuestionar todas las convenciones teatrales, y plantear el tema principal de su teatro, el de la relación necesaria y conflictiva entre el intelectual y su sociedad, mostrando gran parte de su lenguaje y obsesiones. Durante la Transición escribe *El bruqj, jr de les abelles* (1976) en colaboración con su hermano Josep Lluís Sirera. Es una obra histórica centrada en los acontecimientos que rodean la Revolución de 1868, trasfondo perfecto para cuestionar el poder opresor de la iglesia sobre las clases menos pudientes.

EL VENENO DEL TEATRO (*El verí del teatre*). AUTOR: Rodolf Sirera. Se estrenó en versión original, catalán, en el Festival de Teatro de Sitges de 1979. En Madrid el grupo La Carátula de Elche la representa el 9 de diciembre de 1982 en la Sala Olimpia dentro de la muestra de teatro de compañías estables e independientes. Con DIRECCIÓN de Antonio González. INTÉRPRETES: Vicente Paredes y Javier Rico. TRADUCCIÓN: J. Luis Sirera. Posteriormente la produce el CDN con VERSIÓN CASTELLANA: José María Rodríguez Méndez. DIRECCIÓN: Emilio Hernández. INTÉRPRETES: José María Rodero, Manuel Galiana. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Antonio Cortés y se programa en el Teatro María Guerrero del 10 al 27 de noviembre de 1983, prorrogando ante el éxito. Para la puesta en escena el teatro a la italiana se transformó y el escenario pasó al patio de butacas. Vuelve a reponerse en 1985 en el Teatro María Guerrero del 6-12-1985 al 12-1-1986.

Con *El verí del teatre* (*El veneno del teatro*⁵²¹, 1978) dio el gran salto al teatro hispánico y europeo. Es una obra metateatral, ambientada en el siglo XVIII, que sirve en bandeja al espectador una ácida reflexión sobre los límites de la realidad y la escena. Se traduce y se representa primero en la Sala Olimpia y al año siguiente, debido al éxito, en el teatro María Guerrero. Benet i Jonet en el programa de la obra la define: “*El veneno del teatro* es el desarrollo de una investigación. El título presenta un doble significado, De un lado nos remite metafóricamente a la pasión por el mundo dramático que sienten algunas personas, tan fuerte y perturbadora como la fiebre que provocan ciertos venenos. Pero, además, el título remite a otro veneno no tan metafórico, al motivo que desencadena la acción básica de la obra” (Programa de mano, del estreno en catalán). Una reflexión sobre los gozos y sombras y los poderes y limitaciones del oficio de actor. Todo a través del juego de un aristócrata erudito que emplea su dinero y su ocio en experimentar las distintas formas con que un comediante puede representar su propia muerte. El teatro es

⁵²¹ Texto de referencia para nuestro estudio y réplicas que aparecen en el mismo son de: SIRERA, 1973.

para los actores de la representación su propio veneno. En la pieza el poder y la fragilidad de la ficción caminarán juntos hasta el final del juego asesino. Este estará conducido por el manejo de licores supuestamente mortíferos y sus correspondientes antídotos.

Consta de un acto y la obra se desarrolla en un salón recibidor de un palacio rococó. Dos personajes. La acción en París, a finales del siglo XVIII. El actor Gabriel de Beaumont espera ser recibido por el Marqués, que lo había citado. El criado lo recibe y entablará con él una conversación acerca del teatro mientras le sirve una copa de vino. Pero, para sorpresa del comediante, el criado es en realidad el Marqués. Una vez aclarada su identidad, el Marqués le comunica el motivo del encuentro: quiere que represente una obra que él ha escrito. Con ella trata de experimentar sus teorías acerca de la interpretación pues cree, en contra de Diderot, que *"las mejores actuaciones serán aquellas en las que el actor es el personaje y lo vive en toda su intensidad, hasta perder incluso la conciencia de su propia individualidad"*. El Marqués descubre un escenario tras una cortina donde el comediante representará la muerte de Sócrates. Gabriel, el actor, se siente mal. El Marqués le dice que el vino que le dio estaba envenenado pero que le dará un antídoto. Gabriel comienza la representación. El Marqués acciona un dispositivo y hace que caiga una reja que cierra el pequeño escenario. Una vez hecho esto le revela que acaba de tomar, no el antídoto sino el verdadero veneno y que morirá. Él verá la verdadera, la única representación de la muerte de Sócrates.

Denso por su temática, es el texto que más fama ha dado al autor al ser el más traducido y publicado. El argumento nace del teatro, tiene como tema la interpretación, alude a teorías teatrales y juega con la realidad y la ficción. Utiliza el metateatro como tema o recurso tratado en la literatura dramática, que aquí, además, sirve como reflexión sobre relaciones de poder y dominio. Presenta la manipulación y opresión que puede ejercer la clase dominante y que está representada aquí por el Marqués, al que asociamos fácilmente con Sade. Resultará difícil que el paso del tiempo afecte a esta obra, tanto por su contenido como por la forma de estar tratado, alejada de cualquier referente a la época en que fue escrita y sin adscripción a una determinada corriente o moda. El público respondió entusiasta a la obra y, los días que estuvo en cartelera, congregó en todas las funciones a numerosísimos espectadores. Otros tantos y más se quedaron sin ver el espectáculo.

La crítica, en general amable, encontró algún "pero". Para López Sancho es un puro juego pero habilísimo. "No sé si es Sirera o Hernández el que seduce al espectador, encerrándole en un círculo insinuante de sincronías y anacronías: el tic-tac del reloj de pared y sus campanadas, el tic-tac del metrónomo, el susurrar prácticamente inaudible del

reloj de arena”. Califica de magníficos a los actores y dirá que Rodero y Galiana, ricos en variaciones textuales y tonos, son dueños del secreto de las pausas y los efectos. Es un juego teatral habilidoso e ingenioso, cuyo tema, ficción-realidad, adquiere en momentos profundidades dramáticas, vuelos humorísticos, y cortes sorpresivos, potenciados por los dos actores. Lo mismo ocurre con Antonio Valencia para quien la obra no profundiza pero distrae: “No profundiza la obra de Sirera en el juego intelectual ni en el de la intriga, pero las situaciones o escenas están bien ensambladas y el conjunto distrae”.⁵²² De juego de engaños, teatralidad sobre todo, y briznas de pensamiento habla Haro Tecglen: “Realidad dentro de la ficción y viceversa [...] Al público le gusta que le engañen cuando el engaño es ingenioso y se le enseña el truco”. Rodero y Galiana interpretan sin histrionismo, que sería una tentación, y exhiben sus talentos en las escenas culminantes. Dirección muy delicada de Emilio Hernández y traducción mejor de Rodríguez Méndez. En cuanto a la pieza, dice, es un cuentecillo breve sin demasiada entidad”.⁵²³ Para Joan-Anton Benach “una lectura “política” permite ver el manejo arbitrario que una clase dominante ejerce sobre otra. La perversión del poderoso que recurre a estimular la vanidad del profesional para consumir su manipulación”.⁵²⁴ Pedro Barea se centra en la paradoja que supone el teatro: “Dos personajes juegan durante una hora a ser y no ser lo que son. A fingir la realidad, y a fingir que no fingen. Es la paradoja del teatro, el juego entre verdad y mentira. A la vez, asumen funciones cambiantes de dominador y dominado. Es una pieza de teatro y un experimento en el que se reflexiona sobre el teatro mismo”.⁵²⁵ Y Julia Arroyo habla de la doble lectura del título: “*El veneno del teatro*, título con doble lectura, porque responde a la anécdota que se nos cuenta y al significado del discurso. Obra de carácter intimista, misterioso y mágico, actores que juegan con la ilusión y la realidad”.⁵²⁶

Una especie de «cabaret» literario para intelectuales donde aúna diferentes propuestas de carácter parateatral es *Bloody Mary show* (1979). En lugar destacado también están:

⁵²² Tanto la crítica de Lorenzo López Sancho como la de Antonio Valencia están tomadas de: ÁLVARO, 1984: 103-107.

⁵²³ Crítica de HARO TECGLEN, E., “*El veneno del teatro*, en el María Guerrero”, *El País*, Madrid, 14 de diciembre de 1985.

⁵²⁴ Crítica de BENACH, JOAN-ANTÓN, “Un excelente “veneno” de Rudolf Sirera”, *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de abril de 1986.

⁵²⁵ Crítica de BAREA, P., “Una maquinita eficaz”, *Deia*, Bilbao, 13 de febrero de 1986.

⁵²⁶ Crítica de ARROYO, J., “Un juego fascinante”, *YA*, Madrid, 10 de diciembre de 1985.

*La primera de la clase*⁵²⁷ (1985), *Histoires de desconeguts* (1986) o *Indian Summer* (1987)

INDIAN SUMMER. AUTOR: Rudolf Sirera. DIRECCIÓN: Guillermo Heras. INTÉRPRETES: Ricard Borrás, Merce Aránega, Pepa López, Xavier Ruano. ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: Pep Durán, Nina Pavlowsky. CNNTE y centros dramáticos de Cataluña y Valencia. Estrenada en el teatro Romea de Barcelona, 1991. En Madrid Sala Olimpia del 1 al 17 de febrero de 1991.

*Indian Summer*⁵²⁸ (1987) hace referencia al veranillo de San Martín. Daniel, un escritor de cuarenta años con dos novelas escritas, se encuentra en Chicago impartiendo un curso de doctorado sobre literatura española. Durante esta estancia trata de escribir una nueva novela. La soledad y las especiales relaciones con su pareja harán que trate de sustituir la realidad por la ficción de su novela. En ella va a trasladar su personalidad y sus deseos, que finalmente se materializaran.

La anécdota se basa en las relaciones inestables amorosas de Daniel con Aurora y M^a Teresa. Con este triángulo amoroso el autor nos adentra en un universo fantasma donde el protagonista es el único ser vivo que no se mueve de su propio espacio interior: su apartamento de una gran ciudad americana. Ellas en cambio entran y salen, van del exterior al interior de esta intimidad y son percibidas por Daniel a través de su dudosa realidad. Presencias reales o suplidas por la voz grabada, una carta o la llamada telefónica. La obra refleja el intento desesperado de encontrar una identidad y de hacer realidad la ficción. Esta obra escrita en colaboración con su hermano, inaugura una nueva escritura, cinematográfica, a partir de los patrones actuales de la comedia. Investiga las relaciones de pareja, el tiempo, los diferentes puntos de vista, la fragmentación de la trama y su continuidad, la relación ficción-realidad y los rasgos definitorios de los personajes (Badiou, 1991: 50-51).

No parece muy convencido Haro Tecglen de las bondades de la obra. De ella dice que parte del supuesto de un escritor que deja entrar en su vida real algunos personajes femeninos de su ficción. Los confunde y los representa a partir de una situación verdadera que se expone al final de la obra. La pieza utiliza escenas en blanco y negro para las escenas irreales y la de partida y última que son reales a color. La obra es abierta y el espectador ha de completar lo que el autor no dice, no sabe o no se le ocurre. Puede ser

⁵²⁷ Esta obra llega a estrenarse pero no llega a la cartelera madrileña. Sobre el montaje nos da cuenta Julio Máñez en la Revista *El Público* (Máñez, 1986a: 27).

⁵²⁸ Texto de referencia para nuestro estudio: SIRERA, 1992.

que el espectador no quiera esforzarse y espere que se le cuente la historia completa, o que le importe o no lo que pasa o no pasa. Cree el crítico que, aparte de dramaturgia, al autor no se le ocurre nada. El personaje permanente en la obra es un escritor que añade, borra o escribe en su ordenador siempre dudando. A este personaje no se le ocurre nada, ni sus personajes tienen más papel en su encarnadura, ni dicen nada divertido o inteligente. Se presentan ante nosotros y el autor Sirera lo expone así. No hay comedia ni nada. Lo único que se ofrece es una interpretación correcta, un excelente decorado en pop art actualizado y construido a base de sillones con los que se resuelve todo.⁵²⁹

Las mismas cualidades que en esta comparte con *Cavalls de mar* (1986), la más destacada de las seis piezas históricas escritas con su hermano. Introspección histórica cuyo protagonista principal resulta ser la casa donde se desarrolla la acción. Estrenada en 1992 en el teatro Poliorama de Barcelona. Sus últimas obras son *La ciutat perduda* (1992); *La caverna* (1993), ambientada en tiempos de Fernando VII, constituye una especie de testamento teatral sobre la libertad; *Maror (Les regles del genere)* (1994) estrenada en el teatro Romea en 1996, una comedia de intriga aderezada por difíciles relaciones familiares; y *Punt de fuga* (1999), donde un literato sumido en una profunda crisis personal alivia su buscada soledad penetrando en su propio mundo de ficción.

José Luis Alegre Cudós⁵³⁰ (*Almunia de San Juan, Huesca, 1951*).

Dramaturgo y poeta, sus piezas se muestran deudoras del teatro del absurdo, con una tendencia evidente hacia la ceremonia. Su teatro propone que el lenguaje sea personaje y autor y el espectador director: “se trata de hacer juego con la realidad contada”. Su teatro necesita un planteamiento diferente al tradicional, un tratamiento nuevo para su puesta en escena. Esto hace que sus obras no suban al escenario. La palabra es el pilar fundamental de su teoría dramática, es “un signo de incomunicación al servicio de la sugestión del poder”. Su fijación en la lengua y en el juego lo acerca al estructuralismo. El lenguaje representa y presenta una sociedad en el tiempo y en el espacio aunque estos sean mentales. El teatro es verbo que atrapa tanto al que habla como al oyente. En su obra hay una constante preocupación poético-filosófica-teológica.

En sus tres primeras obras, publicadas como *Teatro Otro*, busca la investigación y profundización en el lenguaje escénico. Características de su teatro son un humor propio,

⁵²⁹ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Obras abiertas”, *El País*, Madrid, 3 de febrero de 1991.

⁵³⁰ Referencias sobre el autor y su obra tomadas de: OLIVA, 2002.

más importancia al dinamismo de la acción que a la profundidad psicológica de los personajes y una atmósfera dirigida más a los sentidos que a la razón. Es un juego, más para niños mayores, de fusión y confusión de elementos muy diferentes entre sí pero unidos estructuralmente y solo aprendidos sensual e inconscientemente y no lógicamente. Sus obras exigen del espectador un esfuerzo, aprender lo racional a través de lo irracional, lo exterior de lo interior, pasar de un concepto de realidad a otro y del sueño a la vida. Entre sus obras destacan: *La apertura de la Puerta del Sol* (1974), *A & a* (1975), *Ordeno y Mando* (1976), *Ring Show* (1977), *Minotauro a la cazuela* (1978), *Sala de No Estar* (1979), *El Gran inquisidor de los Congojes* (1980) *¡Gooooool!* (1981), *El gran teatro del mundo* (1982). También *La Madre que te Parió* (1982), estrenada en New York el 15 de abril de 1983, que es un viaje de la lengua madre al útero materno. Allí se realizan las relaciones de un triángulo amoroso y teatral de los poderes militar, político y religioso. Es necesario dejar al subconsciente entrar en las cinco partes que corresponden a los cinco personajes-fetos, Tadeo, Soldadito, Ciego, Mama Coja y Niña Oblicua y que forman una compañía-familia de teatro dentro del teatro.

En España se estrena su obra:

LA HIJA DE HAMLET. AUTOR: José Luis Alegre Cudós. DIRECCIÓN: Eduardo Gualdi y Eduardo Sánchez Torel. INTÉRPRETES: Yolanda Olmos, Cristina Planchuelo, Hiida Blanco, Luis Manuel Dorrego, Marcial Díaz Leno, Eduardo Sánchez Torel, Diego Serebrennik, José Fernández Parés. Sala Cadarso del 22 de mayo al 9 de junio de 1985.

La hija de Hamlet (1985), presentada en círculos minoritarios, llega a la Sala Cadarso en 1985. En ella el autor juega en la ficción con los sueños, la vida y la muerte del héroe shakesperiano. En la obra se supone que Hamlet dejó al morir una hija natural, que la desaparición de la familia real podría llevarla al trono y que en trono desarrollaría el poder como vicio conocido. En torno a esta niña están los fantasmas y sus discusiones, los vivos y sus ambiciones.

López Sancho habla de fantasía. Un Hamlet agonizante y el trono de Dinamarca que quizá pueda ser ocupado por una ignorada hija del príncipe con su amante y sierva. Cree el crítico que Cudós busca prolongaciones con la tragedia hamletiana. Hay un tono de voluntaria ficción, onirismo e intencionada inocencia al replantear a la luz del conflicto sucesorio las impotencias del poder, las trágicas luchas con la muerte y la vida en los extremos. Más voluntad de juego que de reflexión filosófica. Un texto montado con

libertad y fantasía infantilizadora, que busca ritmo y alegría a través de la exclamación, el grito y el énfasis declamatorio que desrealiza el juego dramático.⁵³¹ Para Haro Tecglen el montaje tiene un aire de parodia infantil, de descubrimientos colegiales, de falsedades de la vida. “La acción se deja ir por las frases, sin cuidado por las contradicciones y con libertad respecto a un mínimo armazón, quedando más patente la comicidad que la supuesta filosofía”. La representación tiene también el mismo aire de fiesta de fin de curso. Los actores y actrices tienen la ventaja de unas voces estentóreas y de una dicción muy clara que pagan con la pérdida de matices.⁵³²

Manuel Gómez García⁵³³ (Madrid, 1950).

Autor, periodista y ensayista. Después de escribir *Variaciones sobre un libro sin escribir* (1968), comienza su actividad teatral con una adaptación de las *Leyendas* de Becquer titulada *Los ojos verdes*, que estrena en 1971. Ese mismo año estrena también *La promesa*. Estrena varias piezas infantiles con la compañía La Canica: *Nuncalandia* (1971), *¿Quién hará danzar a brisa?*, *Don Cataplasma perdió sus calcetines* (1974), *La pipirigaña del birlibirloque de Juan Caravana* y la comedia musical *Tiniebla, el país de las caras tristes*, con música de Oscar Monzo en el Teatro Monumental en 1976. Su obra *Noche de la presencia de la muerte* (1969) fue premiada con el Beethoven del Ministerio de Cultura alemán. Ha escrito y estrenado con su compañía La Peseta de Madera: *Once apenas psicoanálisis, o la tierra de los conejos* (Ateneo de Madrid, 1972), *Tiermes* (1980), *¿Quién mató a la Demo?* (1980), *Arlequín y Colombina* (1985). Otras obras suyas son: *La buhardilla y el círculo* (1977), *Más allá de la duda* (1979), *Destino* (1980), *El sol desconocido* (1981), *Bululú del comediógrafo triste* (1983).

MANDRÁGORA POR LOS OJOS, AMOR COMO ESTILEMA. AUTOR: Manuel Gómez García. DIRECCIÓN: Manuel Gómez García INTÉRPRETES: María Teresa del Olmo y julio Monje. TEATRO: Aula de Teatro del Ateneo de Madrid se estrena el 5 de junio de 1976.

Mandrágora por los ojos amor como estilema, (1976) según julio Trenas:

⁵³¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “La hija de Hamlet, otro ensayo en la sala Cadarso”, *ABC*, Madrid, 30 de mayo de 1985. Pg. 89.

⁵³² Crítica de HARO TECGLEN, E., “Enfermedad infantil”, *El País*, Madrid, 29 de mayo de 1985.

⁵³³ Sobre este autor utilizamos como referente bibliográfico sus propios escritos: GÓMEZ GARCÍA, 1996 y 1997.

El texto conjuga ironía con un toque poético sobre una sociedad condicionada, o quizá víctima de la “mandrágora” del título (planta bruñil, narcótica y enloquecedora). El trabajo de los intérpretes resultó agotador. Hora y media de trabajo ininterrumpido sin roce ni desmayo dieron prueba de una memoria maravillosa. María Teresa del Olmo, actriz muy joven, pero bien conocida por su talento, hizo una verdadera creación del papel de “Ceres”, en tanto julio Monje -seudónimo artístico de Jesús Martín Camacho- dio humana verdad al de “Ormón” al tiempo que dirigió la obra (Álvaro, 1977: 303).

CARALAMPIO. AUTOR: Manuel Gómez García. GRUPO: La Peseta de Madera. Se escenifica en el Centro Cultural de la Villa, el 15 y 16 de junio de 1984, dentro de la Primera Semana Española del Erotismo. Se ofrecía dentro de un menú teatral compuesto por un PRIMER PLATO: *Caralampio*; SEGUNDO PLATO: *Nunca me tendrás* y POSTRE: *El canto de los adolescente*. Pasadas dos temporadas se repone el espectáculo, esta vez en solitario, en la Sala Cadarso del 11 al 28 de diciembre de 1986.

Caralampio (1984) es un monólogo absurdo que toca con un tinte tragicómico temas como la soledad y el desamparo. El personaje es un ser absolutamente patético y tierno, que recurre al amor como única posibilidad de recuperar la necesidad de seguir viviendo. Su amor lo orienta hacia una cucaracha. Este insecto será el que termine encarnando los desdenes sociales y la realidad misma de la que el personaje trata de escapar. Un personaje que busca encontrarse y nos lleva por mundos tan racionales e irracionales que conmueve. El público irá viéndose reflejado en esa realidad que nos va mostrando.⁵³⁴

Luego escribe *Mi mejor amigo* (1984), *Calidoscopio* (1984), *El enfado de Mufi* (1985), *Dolores y Leticia* (1985). Ha publicado también *La razón del hombre lobo* (1986), *Los lobos de Madrid* (1987), *El amor del unicornio* (1989), *Los romeros de Osorno* (1991), *Ajo y agua* (1993), *La cajita de música* (1994), *La oficina siniestra* (1995), *Era de noche y sin embargo llovía* (1994) y *Farsa del plenilunio* (1996).

Su último estreno en cartelera fue ***Tres versiones del Quijote***, para público infantil, escenificadas por el Grupo Albahaca y estrenada el 27 de octubre de 1996 en el Teatro Fígaro en horario de lunes a viernes, a las 10.00, 12.00 y 16.00. Una primera versión titulada *Don Quijote de la Mancha* para niños de tres a siete años. En ella recoge los episodios de mayores cualidades plásticas, que los hacen más interesantes para las

⁵³⁴ TAI blog: Obra de teatro *Caralampio*: comedia dentro de la desgracia. www.escuela-tai.com.

primeras edades: el de *Los molinos de viento*, *El retablo de maese Pedro*.... La segunda versión, pensada para chicos de 8 a 12 años, recoge aventuras que permiten un tono más reflexivo: *El caballero de los Leones*, *La cueva de Montesinos* y *El retablo de las maravillas*. Y la tercera versión se titula *El caballero de la Blanca Luna*, y es para chavales de más de 12 años. En la adaptación de las tres versiones Gómez García respeta el original, adaptando el lenguaje a las distintas edades y combinando la capacidad de comprensión con referentes actuales: cine, televisión, vídeo... (*El País*, 27-10-1996).⁵³⁵

Josep María Muñoz Pujol (Barcelona, 1924).

Dramaturgo de expresión catalana y castellana. Se da a conocer en los cincuenta con *Torna un home* (1955), *No hay camino* (1959) y *La hora de todos* (1960). Le siguieron piezas como *Antígona 66*, estrenada en Barcelona (1967) por la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual. Una floja relectura del mito clásico a medio camino entre melodrama y gran guiñol. Trata cuestiones políticas coetáneas demasiado obvias y en virtud de las cuales los personajes se adscriben a categorías maniqueas de buenos y malos. Otras piezas son *Kux my Lord* (1970), cuyo estreno fue censurado, y *Les Bacans* (1973). Más recientes son *En Companys* (1981), *Fleca rigor digueu* (1985), *Vador (Dalí de Gala)* (1988). “Su producción está centrada con frecuencia en el mito teatral reinterpretado”.⁵³⁶

VADOR. AUTOR: Josep María Muñoz Pujol. Dirección: Joan Ollé. Escenografía: Serge Marzoff. Vestuario: Pierre Albert Música: Ramón Muntaner. Intérpretes: Juanjo Puigcorbé, Serena Vergano, Carles Canut, Antonio Canal, Rosa Vila, Pep Tossar, Albert Dueso, José María Lana, Lola Lizarán, Mariam Aguilera y Remel Barrio. Estreno: 30 de junio de 1989, en el Mercat de les Flors de Barcelona, dentro del Grec-89. Espectáculo en coproducción con el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, Festival Grec y el Ayuntamiento de Barcelona. En Madrid Teatro Albéniz del 1 al 5 de noviembre de 1989. El segundo día se representó en catalán.

Vador (Dalí de Gala) (1988) es una pieza que constituye una singular visión humanizada de Dalí, el mito de Figueras. Una primera parte cuenta la creación y construcción del personaje. Un Dalí vital y provocador, un joven Dalí que conoce a Gala, que descubre París y que París le descubre. Su conocimiento de los surrealistas de los que

⁵³⁵ Espectáculos, LARA, L., “Fígaro presenta versiones del *Quijote* para todas las edades”, Madrid, *El País*, 27 de octubre de 1996.

⁵³⁶ Artículo sin firmar: “Escrito para los ochenta: los dramaturgos”, *El Público*, nº 82, año 1991, pg. 62.

se separa por evolución ideológica y que, aparentemente seguro de sí mismo aunque lleno de contradicciones, afirma su personalidad ante los demás y ante sí mismo. Dalí crea a Dalí. El texto nos construye la biografía externa del personaje. La segunda parte, después de una breve pincelada americana, nos sitúa ante un Dalí distinto. Un Dalí introspectivo y más interiorizado que nos lleva hasta el Dalí último. La decadencia del "genio", la destrucción del mundo e imagen que Dalí había construido en torno a sí mismo y sobre sí mismo.

Un texto en el que una vez desaparecidos los personajes reales y con su memoria envuelta en la polémica de su testamento, fija el mito de Dalí para la historia. Este se basa en su compleja personalidad y la no menos compleja de Gala y refleja una opinión colectiva, que difícilmente variará en el futuro (Fondevila, 1989b: 9-12). Según el programa de mano la obra es un juego en torno al personaje Vador. Este quiere rememorar la irrepetible historia de un artista mítico-genial-divino-sádico, que ha provocado, seducido o indignado a sus contemporáneos. El autor busca profundizar en la singular paranoia "crítica" que el personaje escogió, forzándose a vivir en el límite de sí mismo, sin ningún romanticismo, para situarse "a tempo" en la encrucijada decisiva en la que vive Europa. Considera Vador que la voluntad de saber y arriesgar le permitirá estar a la altura de sus circunstancias para entenderla y a la vez huir hacia adelante, dejando a sus espaldas el rastro. El autor cree que este sujeto que se proclama gigante de los aires, por encima de la dorada mediocridad que se dice propietaria del territorio que ocupa, no es un cáncer catalán -como muchos piensan y dicen-, sino una bofetada universal sentida y voluntariamente ampurdanesa, surgida de una exaltada sociedad que removi6 muchas cosas (entre 1906 y 1936). "No nos gusta todo de él, e incluso mucho nos confunde, pero, ¿le negaremos audiencia a quien se debate entre el sueño y la muerte, entre el "seny" y la locura, entre la paranoia iluminada y la crítica rigurosa, entre el amor y el desamor hacia la patria?..." (Josep María Muñoz Pujol Fragmento del programa.)

Para Alex Broch esta biografía, que se detiene en el principio y fin del genio, no soluciona todos los momentos de igual manera. De la primera a la segunda parte cambia notablemente decayendo de forma ostensible. La primera parte es más homogénea y todo es más equilibrado y espectacular, según el crítico por razones de tiempo o configuración interior del texto. Es la etapa de afirmación de Dalí sobre la duda, de la acción sobre la inseguridad, de la actividad sobre la esterilidad. En ella, "Juanjo Puigcorb6 interpreta el mejor Dalí posible: histriónico, controvertido, extravertido, provocador. Gestos estudiados y voz entrecortada nos sugerían a un Dalí sobre la escena. Había momentos de una

clara identificación”. En la segunda parte nos encontramos con el Dalí –Vador- más personal de Muñoz Pujol. Una parte más discursiva y estática, que responde al análisis introspectivo y a una auto-confesión del personaje. Un buceo sobre su mundo interior, un entrar en el secreto escondido tras los muros de Port Lligat, Púbolo Torre Galatea, que nos presenta a un Dalí decrepito y hundido. Este propósito es más complejo y difícil. Pierde fuerza y resulta estático por una introspección excesiva que solo se salva en el monólogo final, cuando después de la censura moral a que es sometido el personaje, este se despide del mundo de los vivos con un verdadero corte de mangas.⁵³⁷

Según Fernández Torres todo en Vador es representación. Tenemos a un actor que interpreta a un personaje que asegura estar interpretando a un tercer personaje que es trasunto de alguien que, en la vida real, no hizo otra cosa que interpretar. Esta suma de fantasmas da lugar a un personaje de una densidad poco común. Si la obra hubiera querido traducir al teatro al pintor probablemente sería una obra entre crónica documental y representación teatral y suscitaría, como mucho, un debate sobre la exactitud del análisis propuesto sobre el pintor y su circunstancia. Felizmente no es así y propone una reflexión sobre la ética artística y política. Resulta una mirada plausible y bastante convincente sobre Salvador Dalí. Pero no se trata de "interpretar a Dalí", sino a alguien que trata de “interpretar a Dalí”. Esto permite al actor mantener una distancia frente al personaje real que da a Vador, el personaje teatral, una enorme fuerza. Este texto de Muñoz Pujol, exento de afán documental, puebla el escenario de objetos, sucesos, imágenes y frases diferentes que no guardan más que una leve lógica cronológica suscitada por una supuesta conversación de Vador con su psiquiatra. La segunda parte subraya y analiza la moralidad de la figura de Dalí y esto hace caer al espectáculo en riesgo de crónica. Se pierde en poesía pero se gana en reflexión. Aun así es un trabajo teatral brillante y original.⁵³⁸

Ve Haro Tecglen escenas de la vida de Dalí que cuidan la imitación: decorado de mar en Cadaqués con elementos surrealistas, colorido daliniano, un actor cuya interpretación se le parece en figura, voz y actitud y con un resultado notable de la última época del pintor -la de la barretina-, y una serie de personajes en los que sin nombrarlos se reconoce a Eluard, a Aragon y a Breton por sus frases, poemas y doctrinas. Un sistema de psicoanálisis permanente, en el que el psicoanalista podría ser el autor preguntando y conduciendo. El autor aporta la selección de frases que conducen al examen de la supuesta paranoia que habría inspirado al pintor, a un retrato de Gala como violenta enemiga que

⁵³⁷ Crítica de BROCH, A., “Del mito a la decadencia”, *La Vanguardia*, Barcelona, 2 de julio de 1989.

⁵³⁸ Crítica de FERNÁNDEZ TORRES, A., “Puro teatro”, *El Mundo*, Madrid, 3 de noviembre de 1989.

le fuerza, por su dependencia de ella, a la comercialización, y a un final en que, ya senil, sigue explotado por todos los que le rodean. Son fragmentos que no trazan una biografía del pintor, ni son desconocidos. Trabajo de recopilación y dramaturgia y no de investigación interpretativa. Al público le gusta y aplaude con entusiasmo lo que significa este trabajo imitativo. Aplauda también a Dalí y a Juanjo Puigcorbé y sus compañeros de escena.⁵³⁹

Disiente López Sancho que ve un escenario excesivo, un marco que suprime la realidad existencial del personaje y lo devuelve a su condición de actor que representa a un personaje. Puigcorbé, excelente actor, se convierte progresivamente en un actor declamatorio y la búsqueda espectacularidad lo desnuda de toda verdad. Dalí no vive, se cuenta, se escribe, se relata. El contenido hecho de párrafos del pintor no halla con sinceridad la verdad última del artista, cuando el hombre no finge, cuando no trata de "epatar" ni a los poetas, ni a los pintores surrealistas, ni a los contempladores de escaparates neoyorquinos, ni a los muchos papanatas que le miraban hacer excentricidades pagadas ricamente por las agencias de publicidad. Para el crítico hay una permanente exhibición que cansa. Todos los personajes son pasivos testigos del larguísimo monólogo. Gala carece de encanto y de fuerza. Quedan escasos de definición los lazos que relacionan a los personajes con el protagonista. Las escenas parecen más demostraciones escenificadas que fluencia de una vida compleja y voluntariamente espectacular. El espectáculo ha devorado al espectáculo.⁵⁴⁰

En esta escenificación de la vida de Dalí, Alberto de la Hera encuentra que el autor opta por media docena de pinceladas en el primer acto y una larga, monótona y palabarrera agonía en el segundo. El joven Dalí que se disfraza, se diviniza, se singulariza, mientras el decorado se descompone en elementos dalinianos reconocibles para cualquier conocedor de su pintura, se soporta. Pero lo plástico deja paso a la palabra, y un Dalí charlatán, el peor Dalí, sustituye al artista y aburre. La jerga se hace tan larga y los gestos insólitos se repiten tanto y tan superficialmente, que no sabemos si hay una crítica debajo de esas imágenes y ese lenguaje. Un espectáculo grandilocuente y engolado que no nos dice nada. Puigcorbé se deja llevar de un molesto sonsonete que hace irreal cuanto dice. Este defecto acompaña a toda la compañía vocalmente o en el amaneramiento de toda la

⁵³⁹ Crítica de HARO TECGLÉN, E., "Imitación de Dalí", *El País*, Madrid, 4 de noviembre de 1989.

⁵⁴⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Decepcionante *Vador* a la sombra de Dalí", *ABC*, Madrid, 6 de noviembre de 1989, pg. 98.

acción. El ambiente les ha podido, el texto ha sido más fuerte que los actores y el todo carece de vida. No hay sino pretensión y artificio.⁵⁴¹

No aparecen más obras suyas en nuestra cartelera aunque sigue escribiendo en catalán, y estrenando en su tierra. En 1990 estrena, en el teatro Romea de Barcelona, *Alyens VI* (1988) creada a partir de personajes extraídos de la corte napolitana de Alfons el Magnanim, rey de Cataluña y Aragón en el siglo XV. Muñoz Pujol realiza una metáfora -más viable en la lectura que en su bautizo escénico- sobre los caminos del poder y su enfrentamiento a las miserias humanas. Suyas son también *Alfons IV* (1989), *Somni de mala lluna* (1991), *Fleca Rigol, digueu* (1993), *Anari tornar de la Taverna Pilsen* (1995), *Sedució* (1995), *L'encobert* (1995). También escribe novela.

Jaime Carballo.

Es un psicoterapeuta que cultiva la psicología y el teatro. Fue el fundador de Pequeño Teatro de Valencia y allí estrenó sus primeras obras. Su misión como autor entiende que consiste en ofrecer un tema, una idea dramatizable al grupo y que estos la han de estudiar y reformar con sus aportaciones. El grupo ha de trabajar sobre el texto y no ilustrarlo. Hay que destripar, quitar, añadir, ha de ser trabajo de grupo y no de autor. Así se construirá un texto que el autor peina a posteriori con un lenguaje adecuado. De su obra cabe destacar la farsa *Las mariposas* (1973), que en Madrid fue presentada por El Pequeño Teatro, en el Festival de Teatro Independiente de 1974 y programada en el Teatro Alfil el 24 y 25 de octubre. El autor Carballo también era el director del montaje y participaba como actor. *Las mariposas* es una incisiva sátira de la sociedad actual que relata la historia de una criada que pretende sacrificarse para que su hijo pueda estudiar y los dos puedan convertirse en señores. Su tono farsesco se basa lejanamente en la comedia del arte y en el guiñol popular (utiliza títeres). Un acusado clima esperpéntico que plantea la tesis de la dignidad humana que ha de ser incuestionable para la estructura social. Según el crítico del *ABC*, los actores, cual marionetas, son fantoches que gritan, se mueven y arman un guirigay endiablado en la escena y el patio de butacas. La representación resulta dinámica, movida y con algunas frases satíricas sobre las situaciones del momento y tópicos del momento político español.⁵⁴² Su siguiente obra, *Penseque (farsa pizpireta para mosca*

⁵⁴¹ Crítica de DE LA HERA, A., “Grandilocuencia y engolamiento”, *YA*, Madrid, 12 de noviembre de 1989.

⁵⁴² Informaciones teatrales, A. P., “*Las mariposas*, de Jaime Carballo”, *ABC*, 31 de octubre de 1974, pg. 87.

con bombín) (1974), parte de una crucial decisión por parte de un oficinista de abandonar su esclavitud laboral en busca de lo que entiende por libertad. Tras una serie de chaplinianas peripecias se llega a la tesis plasmada en la última escena. Libertad es algo que cada miembro de la sociedad ha de conseguir desde su puesto de trabajo pues por encima de la libertad individual está la libertad social.

CONTRAFIGURA. AUTOR: Jaime Carballo. DIRECCIÓN: Amaya Curieses. INTÉRPRETES: José María Guillén, Josefina Calatayud, Carmen Segarra y Carlos Rivas. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: María Luisa Engel. MÚSICA: Juan Paredes. Estreno: 19 de abril de 1985 en el Real Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial (Madrid). En Madrid Sala Cadarso del 23 de abril al 5 de mayo de 1985.

Contrafigura (1984) parte de un caso sucedido en los años treinta en la ciudad alemana de Mains. Una mujer se queda viuda con dos hijos y suplanta a su marido para obtener un empleo de vigilante. Ocupará este haciéndose pasar por hombre y tendrá una cómplice como esposa con la que mantiene relaciones ilícitas durante cinco años. Esta mujer permitirá que sus hijos sean puestos bajo la tutela de los tribunales. Ya Brecht reflejó esto en un relato. El tratamiento que da Carballo al relato, entre épico y sainetesco, se resiente de didactismo ingenuo, con frases altisonantes y un largo monólogo sobre la injusticia social más discursivo que teatral. La historia está llena de significaciones sociales. Se defiende la condición individual de los personajes y se pone de manifiesto el sistema de intereses que les obliga a elegir un determinado comportamiento. Según la directora, a través del programa de mano, la obra es un reflejo de la problemática de la mujer en una sociedad castigada por la crisis económica. Por otro lado esta mujer, cuando asume el rol de marido, adquiere los defectos de los hombres, se convierte en un marido machista y se hace insoportable (Z., 1985: 47).

José Monleón escribe sobre como la obra se plantea y se ofrece como una narración. Un actor interpreta a varios personajes y los caracteriza a la vista del público. La escenografía sencilla y convencional se modifica también ante los espectadores... Y, lo que a su modo de ver era más difícil, la interpretación se ajusta a un sensato equilibrio entre el realismo psicológico tradicional y ese despego que solicitaba el maestro del teatro épico.⁵⁴³ López Sancho lo describe como un relato entre épico y sainetesco, con canciones intercaladas, moralejas sociales y comicidad caricaturesca. Es, dice, básicamente un

⁵⁴³ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Un espectáculo brechtiano”, *Diario 16*, Madrid, 4 de mayo de 1985, pg. 25.

diálogo -casi siempre dos personajes en escena- y una puesta en escena de teatro pobre. Cuatro actores para ocho personajes, dos maletas, una camilla, tres sillas y una cuna. Una historia que se desarrolla en forma lineal, con una exposición crítica en cada secuencia. Texto directo, sin preocupaciones literarias salvo en alguna cita del empresario o en la construcción verbal y situacional del sainete. Y finalmente, ve como en alguna escena final se cae en la grandilocuencia de lo grotesco que deforma la estructura básica del texto.⁵⁴⁴ Encuentra Haro Tecglen un relato rico en sugerencias y de posibilidades escénicas aunque escrito con indecisión. El autor salta de género, va del realismo hasta el sainete madrileño pasando por el simbolismo y los diálogos filosóficos. Hay una falta de equilibrio en las escenas que desembocan en un final brusco.⁵⁴⁵ Antonio Valencia se fija en el montaje del que dice fallan algunos aspectos expresivos. Le falta la decidida sátira brechtiana distanciada o el tratamiento esperpéntico, aunque a ello tiendan no pocos giros del lenguaje y la ambientación española que se queda en la cascarilla superficial. Todo un poquito tópico.⁵⁴⁶

Lorenzo Píriz-Carbonell (*Sitges, Barcelona, 1945*).

Dramaturgo y director. Prestigioso psiquiatra que abandonó su carrera en la medicina para dedicarse al teatro. En 1984 fundó la compañía de teatro «Tepsis» en la región murciana. Ha dirigido el teatro Romea de Murcia. Entre sus obras se encuentran *Ícaro Smith. Tragicomedia moderna, cachondísima, con algo de música* (1975), obra todavía inédita; *Electra* y *Agamenón*, escrita en 1981 durante su estancia en Nueva York y estrenada en 1985, supone una revisión de los personajes clásicos desde una perspectiva psiconalítica y a través de la cual, en palabras de Diana de Paco Serrano, “presenta una cruda y pesimista lectura del mito del hombre que, alimentado por el afán de poder y caracterizado negativamente por la carencia de todo tipo de valores, responde a la máxima *homo homini lupus*, más lobo, en ocasiones, que los propios animales” (Paco Serrano, 2003). Son también piezas suyas *Federico: una historia distinta* (1982), ejercicio de desmitificación del poeta granadino; *Otro toque a "Federico"* (1983); *Vivir para siempre vivir* (1984); el drama tremendista *Mantis religiosa* y más recientes son *Historia simple*

⁵⁴⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, E., “*Contrafigura*, sainete a lo brechtiano, en la sala Cadarso”, *ABC*, Madrid, 7 de mayo de 1985. Pg. 78.

⁵⁴⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Recreación de un suceso”, *El País*, Madrid, 2 de mayo de 1985.

⁵⁴⁶ Crítica de Antonio Valencia tomada: ÁLVARO, 1986: 166-167.

de una mujer (1990) y *Mañana es nunca* (2002).

FEDERICO. AUTOR: Píriz-Carbonell. DIRECCIÓN: César Oliva. INTÉRPRETES: Juan Meseguer, Javier Jiménez, Angel Amorós, José A. Arnaldos, Isabel Barceló, Juan Bastida, Pedro Leal, Resu Morales, Laura Navarrete, Manolo Ortín y Paco Paredes. ESCENOGRAFÍA: Juan Antonio Molina. MÚSICA: José María Galiana. Teatro Estable Julián Romea, de Murcia. Teatro Bellas Artes del 12 al 23 de enero de 1983.

*Federico*⁵⁴⁷ (1982) es un texto que se basa en la vida de García Lorca. Un tema apasionante y con garra teatral, que aquí no elude la homosexualidad del autor sino la considera indispensable y necesaria para comprender la personalidad del poeta. Todo ello realizado con matices justos y bien colocados. Quizá el autor hace demasiada incidencia sobre la condición homosexual de Lorca pero se ajusta bastante a la verdad histórica de su vida. La obra es una sucesión de breves escenas, de momentos de la vida de Lorca, tratadas con un realismo minucioso. Estas se mezclan con otras tres situaciones donde intervienen personajes irreales, enmascarados, con movimientos lentos de expresión corporal y mímica y actitudes congeladas y que transmiten un cierto malestar. Por la obra junto a Lorca desfilan el comandante Valdés, Salvador Dalí, Sánchez Mejías, José Antonio Primo de Rivera, Rafael Martínez Nadal, La Argentinita, la familia Rosales, Ruiz Alonso, el pistolero Trescastro...

Destaca JOSÉ MONLEÓN que Píriz acepta el carácter didáctico o informativo de su obra y consigue a la vez un texto teatralmente claro, vivo y ameno. Para LÓPEZ SANCHO todo peca de literario en exceso. Cree que el autor entremezcla sus palabras con las del *AUTOR* para presentar un hombre que "sabe" que es homosexual y lo va predicando, que "sabe" que va a morir y declara su temor a la muerte. Las escenas pierden emoción porque son fundamentalmente narrativas aunque se escenifiquen y no tienen sorpresa porque se refieren a cosas muy sabidas y comentadas. Según ADOLFO PREGO el lenguaje que presta el autor al personaje lo deshumaniza y aleja del espectador. El espectador solo puede esperar los trágicos acontecimientos que conducen al asesinato del personaje. El autor fija la atención en escenas que, fieles a la verdad histórica, destruyen la esencia del drama. Finalmente este no tiene que ver con su vida sino con su muerte. Y ANTONIO VALENCIA describe la obra como una pieza que desarrolla de principio a final el "yo" de Lorca, en relación al Lorca niño y al Lorca de la vejez que la vida hizo imposible. Todo mediante diálogos internos exteriorizados con toque surrealista

⁵⁴⁷ Hemos usado en nuestro trabajo, para el estudio de la obra, PIRIZ CARBONELL, 1992.

combinado con realismo.⁵⁴⁸

MANTIS RELIGIOSA. AUTOR: Lorenzo Piriz Carbonell. DIRECCIÓN: Lorenzo Zaragoza. INTÉRPRETES: Tonia Alvadalejo, María Mateo y Antonio Chaves. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Elisa Ruiz. MÚSICA: Gustavo Ros. Teatro Alcázar del 6 al 24 de marzo de 1985.

Mantis religiosa llega a las tablas en 1985, muchos años después de haber sido escrito. La obra aborda, a partir del diálogo entre Margaret y Titi, la dialéctica entre la carencia de amor y la carencia de libertad. Un melodrama carcelario que podría ser encasillado en el hiperrealismo. *Mantis religiosa* plantea el encuentro, en una cárcel norteamericana de los años sesenta, tiempos de Eisenhower, de dos presas. Una saldrá libre al día siguiente tras veinte años de condena y la otra acaba de entrar para pasar entre rejas otros veinte. Se enzarzan en agrias discusiones. El lesbianismo es solo una alusión. El autor desarrolla la personalidad de la presa que va a salir y el relato de la que acaba de ingresar. Lo hace de forma directa y de la manera más cruda; tanto que ese realismo a veces parece, sino falso, excesivo.

El director define la obra en el programa de mano como la historia de dos seres humanos cuyo comportamiento social les ha llevado a la misma posición aun perteneciendo a diferentes esferas ambientales. Estos elementos se desvirtúan en presencia mutua, creándose una sombra monstruosa con un desenlace imprevisto (Población, 1985e: 24-25).

La crítica apunta hacía sombras en el texto. Así para José Monleón, el autor fuerza las situaciones, elude la ambigüedad, explicita los sentimientos y con ello corre el riesgo de pagar por su teatralidad con la truculencia y la simplificación de los personajes.⁵⁴⁹ Para Julia Arroyo le sobra pretenciosidad y le falta una calidad de diálogo que otorgue entidad a la anécdota. Antonio Valencia cree en cambio que dentro de la artificiosidad del caso, del increíble régimen penitenciario y de la expresión cuajada de naturalismos malsonantes, Píriz maneja con soltura las psicologías diversas de los dos personajes.⁵⁵⁰ Y más duro se muestra López Sancho que apunta que el tratamiento hiperrealista, aquí consiste en que los dos actos se agoten en un repertorio de obscenidades, de frases de realidad coloquial baja, que quizá puedan ser naturales en presidio pero no en la transposición del arte. También las extremas demostraciones innecesarias, como la escena

⁵⁴⁸ Todas las críticas sobre esta obra están extraídas de: ÁLVARO, 1984: 13-15.

⁵⁴⁹ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "Realismo anecdótico", *Diario 16*, Madrid, 18 de marzo de 1985.

⁵⁵⁰ Las críticas de Julia Arroyo y Antonio Valencia las hemos cogido en: ÁLVARO, 1986: 159-160.

del "water", que llevan el suceso escénico a una degradación torpe y de mal gusto. En ese ámbito, la sordidez está en los actos, en el lenguaje desgarrado y soez que Tonia Albadalejo exagera hasta el rugido y la crispación gestual y María Mateo que reduplica de tics epileptoides encaminados a sugerir la condición patológica del personaje.⁵⁵¹

José Luis Martín Descalzo (*Madridejos, Toledo, 1930 - Madrid, 1991*).

Dramaturgo, narrador, poeta y ensayista. Compaginó la creación dramática con el ejercicio del sacerdocio y las clases de Literatura Española en el seminario de Valladolid, ciudad donde también dirigió un teatro de Cámara. Entre sus obras teatrales caben ser citadas *La hoguera feliz* (1969), una nueva recreación del personaje histórico de Juana de Arco en la que se privilegia la capacidad de la heroína de optar por el camino más difícil. El montaje estrenado en el Teatro Español recibió el respaldo de crítica y público. También *A dos barajas* (1972), texto en el que se adentra en el melodrama fácil, pues, en palabras del propio autor: “en este país las cosas malas son triunfos. Por eso entonces creí haber entrado en el circuito del gusto popular” (Población, 1984: 26-28). Esta obra se estrena en el Teatro de la Comedia. Después vendrá *Magdalena, El segundo juicio a Galileo* (1978) y *Las prostitutas os precederán en el reino de los cielos* (1986), un exitoso texto que, tras más de cien representaciones en provincias, llegó a Madrid (Espronceda 34) y cautivó al público de la capital, sobre todo por la convincente interpretación de Elisa Montés. La anécdota argumental en la que un Cristo que, después de ser robado por las huestes napoleónicas, acaba en un prostíbulo, esconde una dura crítica respecto de ciertos usos del clero. Una crítica que resulta más convincente por cuanto venía de un dramaturgo sacerdote.

LAS PROSTITUTAS OS PRECEDERÁN EN EL REINO DE LOS CIELOS. AUTOR: José Luis Martín Descalzo. DIRECCIÓN: Domingo Lo Giudice. INTÉRPRETE: Elisa Montés. ESCENOGRAFÍA: Rafael Bórquez y Mariano López. ESCULTURA: Manuel Álvarez Agudo Estreno: 16 de diciembre de 1983 en el Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo de El Escorial. En Madrid Teatro Espronceda del 8-11-1984 al 10-3-1985. Después en el Teatro Cómico del 13 de septiembre al 27 de octubre de 1985 y en el Teatro Reina Victoria del 29 de mayo al 7 de septiembre de 1986 y años después del 18 de julio al 8 de septiembre de 1991.

⁵⁵¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Mantis religiosa*, un folletín que abrasa el paladar”, *ABC*, Madrid, 9 de marzo de 1985, pg. 80.

*Las prostitutas os precederán en el Reino de los Cielos*⁵⁵² (1986) toma el título literalmente del Evangelio. Plantea un tema espinoso e incitante, teniendo en cuenta que el autor es un sacerdote sobradamente conocido. Plantea su idea de cristianismo frente a la Iglesia que le rodea siendo crítico con la cristiandad social que se practica. Su pieza se apoya en un hecho histórico acaecido en Valladolid hacia 1870. Traslada la acción a nuestros días y se desarrolla como un monólogo. Rosa es una mujer madura y desgraciada. Huérfana a causa de la guerra civil española. Criada en un hospicio por unas monjas ignorantes, que no le dan ninguna preparación para la vida. Se dedica a la prostitución, después de haber tenido un amor romántico con un joven poeta que la abandonó y del que tiene un hijo. Se ha quedado sola en la casa, con una imagen de Cristo por única compañía. Con él se desahoga, le cuenta la amargura de su vida hasta que la parroquia a la que perteneció la escultura la reclama. A pesar de que Rosa se atrinchera en su buhardilla, finalmente, se llevan al Cristo y es cuando Rosa decide nombrarle públicamente el “Cristo de las prostitutas”. El concepto moral de su vida, que Rosa siente como auténtico, nos lleva por oposición al criterio moral que describe lleno de puritanismo. Martín Descalzo no perdona a Rosa. La comprende y encuentra en la conducta de esa pobre mujer su propia justificación a la par que el motivo de una profunda ira para flagelar y condenar convenciones petrificadas y el sentido de la moral y del pecado que nos apartan de la verdadera predicación de Cristo y que el dramaturgo siente como piedra de escándalo y de injusticia.

Para Haro Tecglen la protagonista, una mujer tan llena de ternura que habla y se confiesa con "Cristo", con la imagen que lo representa y le sirve de consuelo y estímulo para su desventura, nos conduce a una reflexión de nuestra responsabilidad sobre los que necesitan ayuda, sobre los egoísmos y miserias humanas, sobre la luz que siempre aparece en el horizonte de las almas nobles. Un contenido en la línea de cómo la fe brota en el fango y no tiene por qué estar en la púrpura. La crítica va dirigida principalmente al clero y a la sociedad de los ricos.⁵⁵³ Monleón también refleja esta autocrítica y denuncia la discrepancia entre la palabra evangélica y el comportamiento temporal de la Iglesia. Cree que hay en esta visión de la miseria ética de la Iglesia católica, de insolidaridad con los pobres y los marginados, una carga compensatoria, como si, después de oídas tales cosas

⁵⁵² Nuestro texto de referencia para el estudio de la obra es: MARTÍN DESCALZO, 1985.

⁵⁵³ Crítica de Haro Tecglen vertida en: ÁLVARO, 1985: 65-68.

ya fueran más aceptables.⁵⁵⁴ Llovet destaca el planteamiento riguroso que permite poca evasión. Un monólogo dramático de brillante y apasionada escritura... excelente actriz. La acción dramática interna va en paralelo con un acontecimiento externo que lleva la progresión y crisis de un argumento completo. Un suceso al parecer del siglo pasado en el que funciona una intriga terminante: la separación forzosa de la prostituta y el Cristo. Un teatro realista, valeroso, crítico y apasionado. Un melodrama-⁵⁵⁵ “Una obra atractiva -según A. Valencia- poderosa y efectista para el público que entra en ella corazonalmente, sin análisis racionales”. Y para López Sancho: “un sólido trabajo hecho con naturalidad y desgarró que jamás llega al mal gusto, ni aún en los momentos de la borrachera, la náusea, el eructo o el vómito”.⁵⁵⁶

Su obra *El peregrino* (2001) vio la luz ya después de muerto el autor.

⁵⁵⁴ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Los horrores de la iglesia”, *Diario 16*, Madrid, 24 de noviembre de 1984, pg. 28.

⁵⁵⁵ Crítica de LLOVET, E., “El monólogo”, *ABC*, Madrid, 28 de noviembre de 1984.

⁵⁵⁶ Las críticas de Antonio Valencia y Lorenzo López Sancho están tomadas de ÁLVARO, 1985: 65-68.

LA COMEDIA

Introducción

Los autores cómicos nunca han tenido buena prensa en España. El caso de Jardiel es muy representativo y tuvo que morir para que se le reconociera su innata condición de autor superdotado y genial. En los manuales de literatura ocurre otro tanto y el clisé se repite hasta la saciedad. No digamos si el autor va contra corriente y se le encasilla como de «derechas», caso de Muñoz Seca, de quien Jardiel decía que ninguno de sus críticos llegaba a su altura ni aun poniéndose de puntillas (Álvaro, 1979: 120). Un dramaturgo con muchísimo éxito había sido Alfonso Paso (1926-1978). Trata temáticas como la búsqueda de la felicidad, la defensa del amor romántico o el hacer posible lo imposible y para ello mantiene una intriga inverosímil de principio a fin. Llega a permanecer en cartel hasta en seis o siete teatros madrileños a la vez. Es el autor que mejor significa la técnica de “pasar el rato”. Posee dosis de calidad. Evolucionaba hacia la convención porque quiere ser un autor de público en su mejor y más noble sentido. En su teatro se cuentan cosas, se ríen y se olvidan. Su nombre es el principio y final de la comedia desarrollada en España durante el franquismo (Oliva, 2002: 212-215). A los autores de la “vieja escuela”, entre los que contamos a López Rubio, continuadores del teatro burgués, les sucede otro grupo de autores que podríamos considerar no contestatarios al régimen franquista y que atraen a muchos espectadores poco exigentes. Sus temas son más o menos frívolos desarrollados con comicidad y que sirven como distracción. Teatro evasivo, con predominio de conflictos amorosos o familiares, vicios no graves de la sociedad contemporánea y actitudes fácilmente caricaturizables. Un teatro burgués, ligero, a veces melodramático, donde todo juega a favor de un final feliz y previsible, dejando cada cosa en su sitio. Para ello utiliza el enredo, lo inesperado, la gracia expresiva y complicaciones ingeniosas (Bonnín Valls, 1998: 131-132).

Durante la Transición se afirma un sentimiento socialdemócrata que brota del nuevo entramado político. Una temerosa actitud del *por si acaso*, miedo a la trepidante velocidad de la maquinaria política a la sombra de un pasado muy cercano y sobre todo miedo al futuro. Resulta casi imposible liberarse de una experiencia que entorpece, pero a pesar

del inmovilismo de la clase tradicional esta se ve arrastrada por la fuerza de los cambios. Se produce un teatro evasivo que expresa un deseo de continuidad de un modelo social que vive al margen de las circunstancias. En estas piezas, a pesar de la profunda carga nostálgica hacia regímenes pretéritos, se vislumbra -con muchas reservas- la posibilidad de flirtear con un naciente ejercicio democrático, que aún no se entiende suficientemente bien. “La comedia habitual convencional no refleja la situación de cambio a no ser como telón de fondo” (Oliva, 2004: 90). Humor relacionado con el sexo e intervenciones en las que se relaciona sexo y política. Son conflictos que lo mismo podían suceder diez años antes o después y no permiten más innovaciones que las que espera el espectador de manera natural. La comedia convencional mantiene las “formulas teatrales propias de los escenarios comerciales” y las modificaciones que encontramos en ellas están referidas a innovaciones de tipo formal e insistencia en “la búsqueda de nuevos temas (adecuados a las nuevas circunstancias de la sociedad española)”. Su planteamiento ideológico suele ser conservador, aunque “atenta a los temas y modas del momento, pretenden entretener divertir y, a veces, sorprender al público por su temática y sus recursos escénicos” (Berenguer y Pérez, 1998: 39). Estructura parecida a la comedia burguesa de posguerra, con temáticas triviales y fragmentación en tres actos.

VIEJOS COMEDIÓGRAFOS

Tres grandes comediógrafos de un tiempo anterior se cuelan en nuestro estudio al estrenar sus últimas obras en los ochenta. Alguno, como es el caso de Alfonso Paso, a título póstumo. Son comediógrafos que aplican la fórmula de la comedia convencional burguesa y que han gozado de éxito y popularidad en los años anteriores. Esto les abre las puertas de los escenarios ya que aún mantienen un status de rentabilidad.

Alfonso Paso es un autor de extraordinaria fecundidad y aceptación multitudinaria. Más de ciento sesenta títulos. Su búsqueda del éxito le lleva a dar gusto al público y para ello se traiciona a sí mismo renunciando a algunos de sus valores, entre ellos la perfección. La intención de la mayoría de sus obras es satisfacer al público, asegurarse la representación y que económicamente sea rentable. Al final de su carrera hay un divorcio entre Paso y la crítica junto a los espectadores más exigentes. (Bonnín Valls, 1998: 132-134). Había pululado entre el éxito continuo y el fracaso más estrepitoso. Durante la Transición se reponen muchas de sus obras. Sus comedias concitaban éxito -*Enseñar a un sinvergüenza*-, pero el autor pasó a tener mala fama porque el público lo asocia con el

régimen. Tanto es así, que la citada obra se mantuvo con éxito en cartel mucho tiempo pero el nombre del autor no aparecía por ningún lado (Oliva, 2002: 215). Otro autor es José López Rubio, que centra la temática de sus obras en el amor con sus gozos y amargores. Aplica una dialéctica de la ilusión. Sus comedias están construidas sabiamente, situando cada frase, truco y efecto en su proporción y sitio, de modo que no se pierde nada de lo que el autor pone o sugiere. La crítica es unánime al afirmar la calidad, el brillo y la altura de su obra (Ruiz Ramón, 1986: 315). Y José Antonio Giménez Arnau mezcla en su teatro lo novelesco, el folletín y lo cinematográfico y se inspira en viejos temas como el de la fuerza de la sangre (Ruiz Ramón, 1986: 318).

Un viejo comediógrafo que no estrenará en los ochenta, poseedor de una treintena de comedias, es Víctor Ruiz Iriarte (1912-1982), cuya obra perteneció prácticamente al período de postguerra. Inició su carrera con el estreno de *Un día en la gloria* (1943). Luego vendrán entre sus títulos más importantes: *Academia del amor* (1946), *El landó de seis caballos* (1950), *El gran minué* (1950), *Cuando ella es la otra* (1951), *Juego de niños* (1952), *La cena de los tres reyes* (1954), *Usted no es peligrosa* (1954), *La guerra empieza en Cuba* (1955), *La vida privada de mamá* (1956), *Tengo un millón* (1964) o *La muchacha del sombrero rosa* (1967). Su teatro es heredero de la fórmula benaventina, en absoluto renovado, es evasivo y de contundente moral burguesa. Con diálogos bien contruidos pero acotados por un modelo único de acción, personajes e intenciones. Escribió un teatro amable, de gabinete, convencional, fácilmente estrenable (Ruiz Ramón, 1986: 316-317), pero agotado en sí mismo. La última obra que estrenó Víctor Ruiz Iriarte fue *Buenas noches, Sabina* (1975). Resultando ya un autor desfasado, perdido ante los cambios históricos, políticos y sociales que España estaba viviendo.

Alfonso Paso⁵⁵⁷ (Madrid, 1926 - *íd.*, 1978).

Sus primeros títulos son: *Tres mujeres, tres* (1948); *Compás de espera* (1948); *Cena para dos* (1949); y *Yo, Eva* (1949) con la que inicia su teatro cómico. Sus comienzos fueron duros económicamente y optó por pactar con los empresarios y el público poniendo en práctica la fórmula: “*la posibilidad de lo imposible*”. A los anteriores títulos les siguieron: *No se dice adiós, sino hasta luego* (1953) y *Una bomba llamada Abelardo*

⁵⁵⁷ La bibliografía que manejamos sobre Alfonso Paso y su obra: MARQUERIE, 1960; MONLEÓN, 1971; GARCÍA RUIZ, y TORRES NEBRERA, 2002-2004; MATHIAS LACARRA, 1971 y RUIZ RAMÓN, 1986.

(1953). Esta es de corte jardielesco, donde el protagonista es un gorila reeducado al que todos toman por un genio.

Escribió casi doscientas comedias llegando a tener en cartelera hasta veinte títulos (en 1962) por temporada, sin contar las adaptaciones teatrales y los guiones cinematográficos. Ególatra, narcisista y ambicioso se convirtió en un fenómeno socio-literario que conoció perfectamente a la burguesía de los años sesenta. Paso fue el dramaturgo de esta burguesía y les escribió comedias de evasión a su medida. Era inteligente y prolífico y atendió las demandas de este público que lo terminó engullendo. Les ofreció los argumentos y temas que querían ver en escena. Temas vacíos de contenido, al margen de la realidad y donde pudiera reconocerse con esa doble moral. No gozó de gran estima en la profesión pero contó con la protección de la crítica, concretamente Marqueríe quien hizo una defensa apasionada de su obra hasta los setenta en que dejó de arroparlo.

Otras obras suyas son *Mónica* (1956); *Los pobrecitos* (1956), una de sus mejores obras, ambientada en una pensión miserable por la que transitan unos sainetescos personajes que consiguen solucionar milagrosamente sus penalidades. Siguió el estreno de *Cuarenta y ocho horas de felicidad* (1956), *Lo siento, señor García* (1957), *El cielo dentro de casa* (1957), *Usted puede ser un asesino* (1957), *Catalina no es formal* (1958), *Adiós, Mimi Pompón* (1958), *Hay alguien detrás de la puerta* (1958) y *Juicio contra un sinvergüenza* (1958). Esta es una de sus comedias más críticas en la que fustiga las hipocresías y convenciones de la burguesía. En todas combina un humor inteligente que huye del chiste fácil, con una aguda sátira social. A estas seguirá una obra experimental en un acto: *La eternidad se pasa pronto*. Pero el teatro comercial le reclama y estrena: *Tus parientes no te olvidan* (1959); *Cuidado con las personas formales* (1960); una de sus tragicomedias más interesantes *La boda de la chica* (1960); *El canto de la cigarra* (1960); *Cosas de papá y mamá* (1960); *Preguntan por julio César* (1961); *Una tal Dulcinea* (1961); *Aurelia y sus hombres* (1962); *Vamos a contar mentiras* (1962); *Rebelde* (1962); *Buenísima sociedad* (1962); *Los derechos de la mujer* (1962); *Las que tiene que servir* (1962); *Las mujeres los prefieren pachuchos* (1963); *Los derechos del hombre* (1963); *La corbata* (1963), especie de réplica a *La camisa*, que ofrece tres perspectivas del mismo problema según la clase social: baja, media y alta.

Paso se instala como rey de la cartelera y algunos de sus títulos llegan al cine: *Mamá con niña* (1964), *Este cura* (1966)... También escribe obras que interpreta como actor: *Sosteniendo el tipo* (1965); *Querido profesor* (1965) donde trata el tema del viejo y la niña; *Papaíto* (1966) recreación del tema de *El rey Lear* y *El abuelo* de Galdós; y *Nerón-*

Paso (1969).

Paso va radicalizando su teatro como muestran algunos títulos: *Guapo, libre y español* (1964) de burda reivindicación de los tópicos patrioterros; o *Prefiero España* (1964) donde el duro problema de la emigración es planteado y resuelto de forma melodramática y patriotertera. Uno de sus éxitos más clamorosos es *Enseñar a un sinvergüenza* (1967). Posteriores son *Cómo está el servicio* (1968), *Domesticar a una mujer* (1970), *La noche de la verdad* (1970), *Juan Jubilado* (1971) y *Los sirvientes* (1976). Durante la Transición ya prácticamente no escribía nada, pero sus obras continuaron reponiéndose. En estos años se estrenan dos revistas que utilizan libretos de este autor, son: *¡Hola Addy!* (1976) con música del maestro Moraleda e interpretada por Addy Ventura y *Los sinvergüenzas tienen eso* (1976) revista cómica con libro original de Alfonso Paso y música del maestro Morcillo que interpretaron Zori y Santos.

LA ZORRA Y EL ESCORPIÓN. AUTOR: Alfonso Paso. DIRECCIÓN: Diego Serrano. INTÉRPRETES: Elisa Ramírez y Armando Calvo. DECORADO: Manuel López. Teatro Infanta Isabel del 14 de abril al 3 de julio de 1977.

También se estrena *La zorra y el escorpión*⁵⁵⁸ (1977), comedia en dos actos que sitúa la acción en un aristocrático salón. La protagonizan dos personajes: La baronesa Margarita Bruce Lighton y su criado Ernesto. La baronesa no soporta la soledad, su afición es coleccionar amantes. El criado actúa como un escorpión e intenta clavar el aguijón a su señora pero acaba por clavárselo a sí mismo. La trama se presenta como un juego que inicia Ernesto y al que se suma Margarita. La primera trampa en la que cae la baronesa es fingir que su marido se ha fugado con una criada y que sus amantes y su psiquiatra no pueden atenderla, teniendo que depender de Ernesto para no pasar la noche sola. Este se venga de su ruin existencia haciéndole ver que, a pesar de su condición de gran dama, lo que de verdad necesita es a un hombre de clase inferior para saciar sus deseos sexuales. Margarita le dará una lección. Ernesto que odia a los aristócratas y quiere humillarlos, es obligado a reconocer que un criado, aparte del sexo, jamás aprenderá a tener la distinción de los de su clase. He ahí la astucia de esta zorra. Ernesto reconoce esas dificultades porque también las asume como innatas.

Problemática psicológica plagada de tópicos, donde el sexo desfila para placer del espectador. El apellido extranjero de los personajes permite al *respectable* una cierta

⁵⁵⁸ Texto de referencia usado en nuestro estudio de la obra es: PASO, 1984.

hipocresía hacia las perversidades foráneas con las que en el fondo se identifica -la violencia física, el dominio del macho sobre la debilidad de la hembra o las diferentes fantasías perversas-. El humor verbal apenas se consigue, ajustándose a limitados atrevimientos que escandalicen al bisoño público. Humor simplón y descalificativo con léxico soez en boca de Ernesto cuya gracia constante es llamar zorra a Margarita. Como en otros autores de comedia de evasión, corren paralelos el sexo y la política. La moraleja que plantea el autor es que siempre tiene que haber clases sociales para que el mundo, su mundo, continúe existiendo.

El crítico de *El País* dice: "Paso es coherente", porque escribe una comedia más de las muchas que ha escrito. Afirma que su desfasado teatro obedece siempre a la misma intención. Con solo dos personajes dibuja nítidamente su imagen del teatro. Un formalismo tradicional y solidísimo, una estructura que cuenta la historia a través de una acción con fuerte y generalmente ruda capacidad de sorpresa, unos personajes poco ahondados psicológicamente, una absoluta confianza en la palabra reveladora, un pasmoso sentido coloquial, una gran habilidad para colocar *ganchos*, entrecruzar la dialéctica verbal, alternar los efectos dramáticos con los cómicos y confiar casi más en *lo que se dice* que en *lo que se hace*. Llovét ve en *La zorra y el escorpión* la presencia de algo que no es frecuente en Paso y que está en la base de sus mejores obras: la renuncia a restablecer la situación inicial.⁵⁵⁹ Lorenzo López Sancho, en cambio, señala el talante visceral de esta obra. "Tal vez la doctrina que se propone peca de apasionada [...] Hay mucha más pasión en el látigo que blande el escritor que frío análisis [...] Lo que se pierde en rigor sociológico se gana en calor teatral".⁵⁶⁰

Su siguiente estreno es de forma póstuma en 1981. Se trata de una comedia escrita en la década de los años sesenta y prohibida por la censura.

MONJITA ME METERÉ. AUTOR: Alfonso Paso. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: Vicky Lusson, Marisa Porcel, Pepe Ruiz, Maruja Recio, Maribel Romero, Sara Mora, Ramón Caballero y Antonio Pineda. ESCENOGRAFÍA: Emilio Gutiérrez. Teatro Infanta Beatriz del 27 de febrero al 3 de mayo de 1981.

*Monjita me meteré*⁵⁶¹. Este estreno, tras la muerte de su autor, hay que entenderlo como

⁵⁵⁹ Crítica de LLOVET, E., "Paso es coherente", *El País*, Madrid, 24 de abril de 1977, pg.30.

⁵⁶⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "La zorra y el escorpión, un buen paso de Alfonso Paso", *ABC*, Madrid, 16 de abril de 1977, pg. 60.

⁵⁶¹ Las réplicas y texto patrón que utilizamos en nuestro estudio es: PASO, 1981.

un homenaje que se le rinde al mismo por los muchos años que preside la cartelera. Paso crea una situación en la que a pesar de los conflictos domina una bondad y felicidad rosa. No olvida tampoco introducir la moralina en sus historias, ni las soluciones milagrosas con las que acaban sus comedias.

Tras la afirmación de Andrés Catena de haber dirigido esta obra censurada de Paso, fechada entre 1965 y 1970 (*ABC*, 27-02-1981)⁵⁶², el crítico Lorenzo López Sancho dice que la prohibición debió de ser muy a principios de los sesenta porque no se encuentra documentación al respecto, tan solo aparece el dato administrativo autorizando el espectáculo en 1981 con clasificación para mayores de dieciocho años (*ABC*, 01-03-1981). Por tanto, no podemos asegurar la censura total o parcial de la obra.

Monjita me meteré sigue la línea de otras comedias de Paso. Divide en dos actos, sitúa la acción en un convento de una capital de provincia. La acción transcurre en época actual (años sesenta). El argumento se construye en torno a equívocos de gran efectividad, terror que domina Paso. Comienza con el extraño comportamiento de un sacerdote y una monja, Santiago y Fabiana. Él es un ladrón de carteras y ella la mujer que lo mantiene. Llegan al convento con el propósito de robar la reliquia de San Virgilio. Al ser recibida Fabiana por la Madre Superiora se produce una situación cómica en la que predomina un juego de malentendidos. Santiago roba la reliquia (él no sabe que se ha llevado una copia porque la auténtica permanece guardada en otro sitio). Fabiana decide quedarse atraída por la honestidad de las monjas y apiadada por la carestía en que viven. Se descubre ante la Madre Teresa que en todo momento ha sido consciente de su engaño.

Doña Aciscla mujer beata llora a la espera de la Superiora. Esta está cansada de oír la misma queja referida al mujeriego marido. Doña Aciscla quiere que la Madre le aconseje y hace promesa de recorrer de rodillas la iglesia si la reliquia le devuelve a su marido. Fabiana, encargada de atenderla, le recrimina su aspecto descuidado y le aconseja que atienda las necesidades de su marido si quiere retenerlo junto a ella. Al marido, don Herminio, adinerado cacique, le reñirá, espetándole a que si es infiel debe ocultarlo. Él es tacaño a la hora de dar un donativo a las monjas pero generoso cuando se trata de hacer gestos públicos y cobrar protagonismo en el periódico local. Guiado por su carácter usurero pretende aprovecharse dando a las monjas ocho mil pesetas por un cuadro valorado en seis millones. Guarini, el comerciante de arte, sensibilizado con la precaria situación de las monjas, les ofrece tres millones. A punto de cerrarse el trato Fabiana

⁵⁶² El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “Una obra póstuma de Paso, en el Beatriz”, *ABC*, 27 de febrero de 1981, pg. 56.

confiesa que el cuadro lo pintó ella para atraer turistas y sacar donativos que permitieran mantener el convento. Guarini insiste en que es un Velázquez y la Superiora exige a la monja que desista porque aunque esté diciendo la verdad, la voluntad de Dios es que crean que el cuadro es verdadero. Fabiana que, ante la magnitud que había cobrado su mentira, había decidido abandonar el convento marchándose con Santiago, recapacita y opta por quedarse descubriendo su verdadera vocación de monja.

Personajes secundarios como Úrsula, prostituta a la que Fabiana convence para que tome los hábitos, permiten al autor desplegar toda una jerga del mundo de los marginados. Un elemento cómico y propicio para el chiste de humor negro. De menor importancia es Manzanique, el policía que anda siguiendo la pista a Santiago y que al final de la obra no lo reconoce bajo el atuendo de hombre rico.

La obra critica el catolicismo de la sociedad española, generosa al manifestar públicamente su devoción y poco concienciada con las necesidades de sus semejantes. La Madre Teresa, Superiora del convento, desde la serenidad manifiesta su opinión y denuncia las donaciones que se hacen a un relicario mientras que ellas que lo custodian viven en la indigencia. Su precariedad económica apenas les permite llevar a cabo su labor en la recogida de madres solteras o de prostitutas. Además, habitan un ruinoso edificio del siglo XIII cuyo estado resulta indiferente a los vecinos de la ciudad. Esta actitud de la Superiora es secundada por otras monjas como sor Alicia: *“Que nosotras pasemos hambre y el meñique de San Virgilio tiene tantas joyas que parece el meñique de la Chelito y que Dios me perdone”*.

Paso no pretende hacer de su denuncia una cuestión política, pero en sus planteamientos, al hablar de ideologías de izquierda o derecha, convierte lo moral en política. El concepto patriarcal del matrimonio, así como los roles asumidos por el hombre y la mujer, darán lugar a una larga serie de chistes y situaciones cómicas muy bien recibidas por el público de Paso. Humor fácil desde el principio al final. Malentendidos, chistes pueriles, gracia en las expresiones, etc. Humor verbal que Paso emplea con mayor frecuencia que el humor situacional que también aparece. Facilidad para crear escenas cómicas sin olvidar su dominio en la entrada y salidas de personajes. En definitiva, Alfonso Paso escribe una obra coherente con su trayectoria y como bien dice el crítico de ABC: *“Monjita me meteré es una pieza muy pasiana”*. Obra desigual, desmedida, con escenas de gran autor junto a otras pasadas de diálogo y efecto, con personajes más planeados en sus comportamientos que rigurosamente humanos y con habilidades de gran experto en el arte de sorprender. “Alfonso Paso sabía más de hacer teatro que todos los

autores que le sobreviven, y podría haber hecho, de tomárselo con sosiego, un teatro mucho mejor. Eso se ve ahora claro con esta divertida y punzante historia o historieta” (López Sancho).⁵⁶³

Paso fue un buen constructor de comedias. Jamás descuidó el aspecto formal, en el que la simplicidad técnica del espacio, tiempo, personajes y acción fue la esperada y conocida por el espectador. Se destacó por la agilidad de sus diálogos, por su dominio del humor verbal, así como por saber desarrollar y solucionar las intrigas a pesar de su rotunda falta de innovación y ausencia de elementos críticos. Son comedias lineales divididas en tres actos, con alusiones autobiográficas y cuya acción transcurre en el salón. En todas ellas apunta una crítica amable:

Una crítica que no duela, una denuncia que pueda resolverse con el simple propósito de enmienda, una imagen política dominada por lo sentimental... No quiero ser autor de mérito, de teatro de cámara, autor de minorías o pasto de ensayos literarios. Quiero ser, dentro de mis insobornables convicciones estéticas, autor de público, dando a este término su mejor y más noble sentido (Isasi Angulo, 1974: 167).

Este fue el objetivo, perfectamente cumplido.

José López Rubio⁵⁶⁴ (Motril, Granada, 1903 - Madrid, 1996).

Escritor elegante, con comedias de buena construcción, donde la acción transcurre a través de la psicología de los personajes. Estos se enfrentan a situaciones límite que se resuelven sin sobresaltos pero con los suficientes recursos escénicos para mantener la tensión. Se inicia como dramaturgo con Eduardo Ugarte escribiendo *De la noche a la mañana* (1928) y *La casa de naipes* (1930). Su primer estreno en solitario es *Alberto* (1949), donde los habitantes de una pensión deciden inventar a un idealizado Alberto, personaje cuya simbólica presencia da sentido a sus vidas. Con ella instaura su fórmula basada en el juego, de una brillantez formal y agilidad verbal que contrasta con la frialdad de sus planteamientos. Una frialdad paliada por la fantasía derivada de los sueños y

⁵⁶³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Monjita me meteré*, un buen paso póstumo de A. Paso, en el Beatriz”, ABC, 1 de marzo de 1981, pg. 54.

⁵⁶⁴ Sobre López Rubio y su obra hemos manejado para nuestro estudio la siguiente bibliografía: TORRIJOS CARRILLO, 1995; BONNÍN VALLS, 1998 y BURGUERA NADAL, 2003.

anhelos de los personajes que les hace más amable su existencia cotidiana. Le sigue *Celos del aire* (1950) que insiste en la simulación lúdica, pues un adulterio fingido servirá de antídoto contra los celos. Pero el triunfo final del amor y la exaltación de la fidelidad destilan un moralismo que oscurece la contundencia de su apuesta. Su teatro se vuelve más convencional en obras como *Veinte y cuarenta* (1951), donde presenta el mundo del cine con su brillo externo y su vaciedad interior; *Cena de Navidad* (1951); *La venda en los ojos* (1954), de influencia pirandelliana; y *La otra orilla* (1954), donde dosifica perfectamente agilidad e ingenio así como la fina ironía en torno a diversos tópicos y convenciones sociales. Después llegará *Un trono para Cristy* (1956) y *Las manos son inocentes* (1958). De los años sesenta y setenta datan títulos como *Nunca es tarde* (1964), en torno a los amores tardíos; y *El corazón en la mano* (1972), sobre la corrupción en los negocios.

LA PUERTA DEL ÁNGEL. AUTOR: José López Rubio. DIRECCIÓN: Cayetano Luca de Tena. INTÉRPRETES: María del Puy, Miguel Ayones, Carmen Rossi, Luisa Armenteros, Mery Leiva, Pepita Martín y Manuel Salguero. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Wolfgang Burman. Teatro Espronceda-34 del 17 de abril al 8 de junio de 1986.

Su última aportación dramática es *La puerta del Ángel*⁵⁶⁵ (1986). Un tributo al drama rural de corte benaventino. Plantea el problema de una mujer, que quince años después de la muerte de su marido asesinado, lucha entre dos pasiones. Una es restaurar su fama ante la sociedad que le ha vuelto la espalda y para ello está dispuesta a los mayores sacrificios y otra es el sexo, ya que para conservar al hombre, al macho, causa de su situación, lo haría todo. Progresivamente la historia se desarrollado a través de una fina teoría de causas y efectos. Martirio y Norberta, señora y criada, viven a las afueras del pueblo y como cada martes desde hace quince años preparan un ritual para recibir a las visitas. Los vecinos vienen a hacer compañía a la Señora. Aurea, joven criada, quiere ayudar pero en realidad no esperan a nadie. Nadie va a venir y la ordenan acostarse. Una vez se ha ido Aurea, Norberta le pide dinero a su señora, no es la primera vez que lo hace. Martirio compra así su silencio. Veremos ahora como van pasando los inexistentes invitados, primero Don Félix el alcalde, luego Doña Andrea su amiga íntima. Martirio les habla y agradece su cariño. Esta noche se sorprenden con una llamada a la puerta. La llamada es real y se angustian porque desde hace quince años nadie ha querido pisar esa casa. Quién

⁵⁶⁵ La obra que tomamos como referencia para nuestro estudio de la obra es LÓPEZ RUBIO, 1987.

llama es Julián que acaba de salir de la cárcel. Su pena se ha reducido a quince años por buena conducta. De nuevo vuelve a sonar el timbre de la puerta y Julián se esconde. Es el alcalde, Martirio reprocha los años que hace que dejaron de venir a visitarla porque alguien hizo correr una maldad con relación a la muerte de su marido. Don Félix les avisa que han visto al criado que asesinó a su marido y que puede venir porque está gastando mucho y pudiera querer más dinero. Les deja una pistola para defenderse. Julián ha vuelto por dinero y recrimina a Martina como fue olvidándose de sus promesas. Su vuelta resucita antiguas pasiones, cuando criado y señora se acostaban juntos. Julián se hace dueño y señor de la casa y Martirio está temerosa, preocupada por las apariencias, queriendo mantener el respeto que en su día se puso en duda. Ha pagado un alto precio, la reclusión, el no casarse. Ahora lucha con sus deseos y ofrece a Julián mantenerlo en Salamanca, donde nadie le conoce y ella podría ir a verlo cada semana, pero es necesario que se marche, que nadie sepa que ha estado en casa. Va a por dinero y mientras llega Norberta. Esta también tuvo una relación con él y le ha mandado dinero a la cárcel. Está celosa y quiere aliarse con Julián para sacarle mucho dinero a Martirio y estar juntos. Cuando Martirio sale, Norberta le pide también para ella porque se va y quiere más. Martirio descubre con asombro su relación. Lllaman a la puerta, es Don Félix que viene a comunicarle que han puesto a un guardia en la casa para protegerla. Esto modifica sus planes pues no pueden salir sin ser vistos. Pasados unos días Norberta y Martirio rivalizan por Julián que pone sus ojos en Aurea. Esta le tiene miedo pero él confesará que no mató al marido de la señora, que una noche el viejo les descubrió, llevaba una pistola y Martirio lo apuñaló. Él cargó con la culpa.

Martirio y Norberta conspiran con Julián cada una por su lado y una en contra de la otra. Norberta quiere más dinero para marcharse con Julián. Martirio quiere ganar tiempo para que él pueda marcharse donde solo ella conozca. Julián por su parte quiere el dinero y planea marcharse con Aurea. Ahora Martirio es aceptada de nuevo en la comunidad y pretenden resarcirla socialmente de todo lo pasado, ahora está a punto de lograr las aspiraciones de todos estos años. Julián se marcha con Aurea, que le convence de no llevar dinero, no necesitan ese dinero manchado de sangre. Saldrán de la casa tranquilamente, sin esconderse, no han hecho nada malo. Esto pone al descubierto la verdad y todas las aspiraciones de Martirio y Norberta se desvanecen. Se reinicia el ritual de las visitas tras la desesperación de Martirio que ve escapar su anhelo. Ambas están condenadas para siempre a estar la una con la otra, solas.

Para López Sancho, a los quince años de haberse escrito, no es una de sus mejores creaciones del autor, pero en ella es evidente el oficio y las características de toda su obra. Una pieza bien hecha, un diálogo verdadero y sin prescindir de una depurada calidad literaria. “Esta pieza carece del humor un tanto anglosajón característico de la primera etapa de su carrera”. Caracteres bien trazados, gradación de silencios, realismo, duelo de tensiones, traiciones y complicidades de los dos personajes principales y de cierta semejanza, como si fueran el objeto y la imagen deformada de las pasiones de la otra. Sólida pieza dramática. Interesa, sorprende y alecciona.⁵⁶⁶ Según Haro Tecglen el uso de la palabra, el diálogo, conduce exactamente a la creación de atmósfera, a la descripción del personaje, al encuentro o conflicto entre ellos, a la tensión dramática. “Hay una economía de palabras que conduce a la justeza de lo que se dice y a la razón de por qué se dice, con muy pocas concesiones a la evasión”.⁵⁶⁷ En cambio Julia Arrollo cree que los valores y contra valores, sentimientos y relaciones de los personajes tal y como se reflejan en la obra, quedan hoy desfasados, pertenecientes a una concepción de la vida y del teatro muy cuestionados y superados. Dirá que la puesta en escena de Cayetano Luca de Tena mantiene también ese tono de teatro anclado en un tiempo circunstancial y pasado.⁵⁶⁸

José Antonio Giménez-Arnau⁵⁶⁹ (Laredo, Cantabria, 1903 - Madrid, 1985).

Diplomático de profesión, es un dramaturgo que representa la alta comedia afín al régimen franquista. Triunfó con la comedia *Murió hace quince años* (1952), premio Lope de Vega y trasladada al cine en 1954. Es una obra maniquea en la que un niño de los llevados a Rusia vuelve a España al cabo de los años con el objetivo de matar a un general franquista que resulta ser su padre. Esta fue quizá su pieza más significativa, no tanto por su estética como por el interés que suscitó su temática, pues en ella se implicó al Partido Comunista con la familia de un general del ejército español de la época. Además de este título podemos citar otros como: *Carta a París* (1953), *La hija de Jano* (1955), *Clase única* (1955), *La hija de lana* (1955), *La cárcel sin puertas* (1958), *El rey ha muerto* (1960), *Alarma* (1964) y *La novia viuda*. Publicó *El canto del gallo* (1965), novela que se llevó al cine y obtuvo el Premio Nacional de Literatura. Giménez-Arnau se proponía

⁵⁶⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Gran reválida de López Rubio: *La puerta del Ángel*, en el Espronceda”, *ABC*, Madrid, 18 de abril de 1986, pg. 81.

⁵⁶⁷ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Virtudes antiguas”, *El País*, Madrid, 19 de abril de 1986.

⁵⁶⁸ Crítica de ARROYO, J., “*La puerta del Ángel*, de López Rubio”, *YA*, Madrid, 20 de abril de 1986.

⁵⁶⁹ Bibliografía manejada sobre Giménez-Arnau y su obra: MONLEÓN, 1971.

con su teatro divertir pero se atrevió a dar un paso más, con lo que consiguió que sus obras tuvieran un gran impacto en el público. La última obra que estrenó fue la comedia.

UN HOMBRE Y DOS RETRATOS. AUTOR: José Antonio Giménez-Arnau. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: Elena María Tejero, Enrique Guitart, Paco Cecilio, Damián Velasco, Fabio León, Antonio Acebal, Mauro Muñoz, Helga Berlín, Vicente Vega, Alfonso Castizo, julio Monje. ESCENOGRAFÍA: Vda. De López y Muñoz. Teatro Infanta Beatriz del 23 de septiembre al 25 de octubre de 1981.

*Un hombre y dos retratos*⁵⁷⁰. Aunque se representó en 1981, su autor la gestó durante años como él mismo comentó el día de su estreno. La obra pasó por diversos borradores. Mantiene una división aristotélica y presenta un planteamiento ético donde se enfrentan, al mismo tiempo, tres personajes que son una persona en diferentes edades. Lord John Morrison tiene setenta años y ha llegado a un alto nivel social. Se encuentra en el despacho del periódico que preside. A sus espaldas dos retratos que le representan a la edad de treinta y cincuenta años. Es el momento de hacer un alto en el camino y volver la vista hacia el pasado (ABC, 23-09-1981).⁵⁷¹ Sobre este dispositivo Giménez-Arnau desarrolla la trama. El autor divide el espacio escénico en tres partes, que tienen su correlato en los tres momentos de la vida del personaje. Uno en plena juventud, joven activo e idealista con ideas de izquierda; en otro es un hombre maduro al que la experiencia le ha servido para abandonar sus ideales y asegurarse la estabilidad; y un tercer momento cuando es el anciano de hoy en día. Los tres se relacionan con la finalidad de buscar un diálogo entre el pasado, el presente y el futuro. Dos noticias, la desaparición de una joven llamada Eva Gordon y la aprobación de una ley de pensiones, son el instrumento para poner de manifiesto las diferentes actitudes del personaje según el estadio en el que se encuentra. De manera que John, el joven redactor, va a utilizar la noticia de la desaparición para centrar la atención en la ley de pensiones; el director Morrison solo quiere hacer lo que agrada al presidente para estar a bien con él; y lord Morrison quiere más poder del que tiene. Esto queda claro al final de primer acto cuando cada uno muestra su filosofía sobre la vida: *“JOHN.- Lo importante en la vida es luchar. EL DIRECTOR.- No, amigo, lo importante en la vida es vencer. LORD MORRISON.- ...Para mí, lo importante en mi vida, es mandar”*.

⁵⁷⁰ Las réplicas y el texto utilizado en el estudio de la obra que nos ocupa es: GIMÉNEZ ARNAU, 1984.

⁵⁷¹ El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “Un hombre y dos retratos, de Giménez-Arnau”, ABC, 23 de septiembre de 1981, pg. 56.

La obra redundante en este planteamiento, que juzga la política desde lo moral. Se trata de una crítica a la infidelidad ideológica, a la traición de las ideas por la ambición de poder. El diálogo sobre la conciencia moral y política se transforma en una cuestión sentimental, ya que los protagonistas acaban por disputarse a una mujer. Ella es Eva Gordon, que bajo el nombre de Ellen Green trabaja en la redacción del periódico. Su desaparición viene envuelta en una trama policíaca al estilo del viejo cine negro. El desenlace de la historia hace perder fuerza a la obra al reducirla a una pesadilla de Lord Morrison. Este con un gesto simbólico ordena retirar los dos cuadros y hace colocar en su lugar dos espejos. El conflicto y su solución caen así en lugar común y esto deslucen la obra que, en un principio, prometía interés. Un personaje que aparece al principio -El Autor- no vuelve a hacerlo a lo largo de la obra. Este personaje es una identificación con el propio Giménez-Arnau que se coloca así por encima de la ficción, como concepto de autoría omnipotente.

La acción se sitúa en el Londres de principio de siglo. Esta es una técnica que en la década de los ochenta ya está desfasada. Giménez-Arnau cuenta que cuando dio a leer el primer borrador a Ramón Gómez de la Serna, este le reprochó que la acción sucediese en Inglaterra en lugar de España, y su respuesta fue que “nadie imaginaba una comedia de fondo parlamentario en la España del momento” (*ABC*, 23-09-1981). Pues bien, si entonces no era posible, las circunstancias eran muy otras en 1981 y, a pesar de los sucesivos borradores que decía haber escrito, no tiene en cuenta el momento presente en el que se representa.

Para Lorenzo López Sancho es destacable la idea de la simultaneidad de personajes y coincide en señalar que hubiera sido más apropiado situar la acción en nuestro país. “El gran truco del autor consiste en proponer esta simultaneidad de tres personajes que son uno solo. Esta situación origina un debate intelectual en el que hay muchos hallazgos y sugerencias interesantes y válidas para el contexto social, no el inglés de principios de siglo, sino el español, político y actual. Todo realizado a través de una trama policíaca”. El crítico achaca parte de ese defecto situacional a la dirección que convierte a varios personajes en estereotipos, en tópicos del hombre británico y resta así espontaneidad y rigor a la acción. Habría que romper esos moldes y buscar características menos tópicas.⁵⁷²

El conjunto de su obra en estos años ha perdido toda vigencia.

⁵⁷² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Representaciones teatrales en *Un hombre y dos retratos*, de Giménez-Arnau”, *ABC*, Madrid, 25 de septiembre de 1981, pg. 57

TOCÁDOS POR EL ÉXITO

Otros autores contemporáneos de Paso se adentraran en escena hasta final de siglo sin grandes evoluciones en sus obras. También lo harán sus herederos, emparentados con formas escénicas de teatro comercial, con un público que se distrae y se libera de otros conflictos. Son los últimos creadores de la comedia burguesa a partir de los cuales el género ya no será igual (Oliva, 2002: 215). Todos ellos poseen una gran habilidad en la construcción, buena progresión dramática -gran carpintería teatral- y temática reconocible para el espectador que se busca (Oliva, 2004:158). No es fácil escribir una obra en la que el humor no sea un ridículo juego de equivocaciones, un gesto típico o un chiste burdo. “Autores cómicos que demuestran a la sazón oportuna que hacer teatro cómico no es tarea fácil, es mucho más fácil hacerlo aburrido y pretencioso” (Álvaro, 1979: 122).⁵⁷³ Nuestros comediógrafos de éxito suelen partir de un conflicto simple y reducen la obra a un enfrentamiento entre espabilados y discretos. Todo se adereza con unas cuantas risas fáciles para después bajar el telón y concluir un tiempo divertido. Por supuesto, en ninguna de ellas falta la trivialidad sexual. “Son historias que solo pretenden hacer pasar el rato y conseguir la risa del espectador, están llenas de equívocos o de graciosos desajustes lingüísticos” (Oliva 2004: 155-156). El éxito de estos autores se basa en una comedia convencional cuya estructura y contenido no presentan novedad. “El enredo, el episodio más inesperado, la gracia expresiva y las complicaciones más ingeniosas son otras tantas bazas con las que juega el autor en su complicidad con el público” (Bonnín Valls, 1998: 132). Un género popular y muy aceptado, con “historias entendibles por el espectador medio, burgués, sin ninguna pretensión estética y que solo busca el divertimento”. Todo ello modernizado con algún flash-backs, una salida de destape de una chica joven y sucesión de diálogos ingeniosos. Las frases sobre los aspectos sexuales, políticos o sociales, más que contemporáneas, reflejan el reaccionarismo de la comedia convencional. Son iguales a las anteriores pero con un punto de modernidad y desvergüenza, que proporcionan los nuevos tiempos, al poder hablar de temas escabrosos (Oliva, 2004: 91). El público del teatro comercial ríe. El autor, por su parte, tiene reparos en utilizar determinadas palabras y las sustituye por eufemismos porque el espectador burgués - consumidor de estas piezas- considera soez el empleo de un léxico determinado.

⁵⁷³ Cita de Antonio Valencia tomada de ÁLVARO, 1979.

Ellos mantienen el teatro con su dinero y establecen lo que consideran correcto o no. Existe una fraseología popular en la comedias con expresiones como “*allá películas, que cada palo aguante su vela y al que Dios se la dé, San Pedro se la bendiga*”. Otro aspecto fundamental para el éxito de este género es disponer de actores y actrices que el espectador reconozca claramente (Oliva, 2004: 155).

Jaime Salom es un autor que en su repertorio predominan las comedias de intriga, de entretenimiento, con algún problema psicológico en algunas, pero sin llegar a ser denso. Teatro bien construido del que se desprende un mensaje que el público capta sin violentarse. Utilización frecuente de convencionalismos disimulados en forma de símbolos. Busca una moraleja y usa la técnica de la comedia de tesis con un final previsible y un juego dramático ingenioso. Su arquitectura teatral es lograda y posee innovaciones respecto a la comedia de su época como la utilización de escenarios múltiples. Su teatro se enraíza en su época, es actual y realista. Su moderna concepción escénica y la universalidad de tipos y conflictos hacen que su obra siga interesando a un público burgués en busca de entretenimiento. Su teatro es amplio en temas y rico en formas. Está circunscrito a nuestra sociedad imperfecta e insatisfecha donde resulta difícil convivir. Sus obras, comedias o dramas, alternan lo serio y lo cómico, lo real y lo simbólico. Sus grandes temáticas son problemas morales del individuo dentro de grupos humanos reducidos -el amoroso-sexual y el socio-político-. En este autor encontramos tres tipos de teatro, el humorístico-evasivo, el dramático y el paródico-farsesco. En cada uno de ellos existen dos niveles expresivos, uno realista y otro simbólico e imaginativo y confluyen temáticas, géneros y niveles. Sus últimas producciones se sitúan en la desmitificación crítica y revulsiva, liberalizante o permisivista, defendiendo la libertad individual y popular basada en la autenticidad y el respeto a los demás (Bonnín Valls, 1998: 139-140).

Santiago Moncada junto a Juan José Alonso Millán son los dos comediógrafos que más estrenan entre 1975 y 1982. Pero no solo lo hacen con gran asiduidad durante este período porque siempre han disfrutado del calor del público y de la recompensa de la taquilla. Pertenecen al llamado "teatro cómico", sin referirnos al teatro de humor.

Es ese teatro cuya finalidad es exclusivamente hacer reír sin importar los medios, sin necesidad de respetar estructuras teatrales o argumentales y sin importar que los personajes se transformen en simples contadores de chistes, que a veces son ajenos a la comedia escrita. Recurren a alusiones de la actualidad

política o social de manera disparatadamente mentirosa si ello consigue la carcajada. También a los ingredientes tópicos y todavía eficaces para cierto público del chiste subido de tono, el taco, la represión sexual, la pretendida actriz de bonitas piernas... En fin, todo ese subproducto teatral (Centeno, 1996: 190).

“Santiago Moncada empezó haciendo una suerte de alta comedia, un teatro difícil, ambicioso y desasistido. Descubrió pronto la receta del éxito a la que integró consideraciones sexuales de asegurado éxito ante un público que llevaba décadas torturándose con el tema” (Monleón, *Diario 16*, 18-05-1985). “Hay en Moncada una mezcla de gusto por lo "kitsch" y un recurso a estereotipos un poco cursis que, pasado algún tiempo, invitan a segundas lecturas” (López Sancho, *ABC*, 25-05-1985).

Hay un tipo de comedia comercial, sin pretensiones, basada en la observación de la realidad y el lenguaje ingenioso que sigue triunfando en todas partes si posee los intérpretes adecuados. Entre nosotros, Alonso Millán es, quizá, su único representante actual. Autor de obras disparatadas, tanto por diálogo como por situaciones, donde el disparate no persigue más fin que el disparate en sí mismo. Este no es un medio es un fin. Su teatro es vacío, de trucos fáciles, cuyas obras mezclan escenas de humor excelente con otras simplemente chabacanas. Es un claro sucesor de Alfonso Paso en el teatro más comercial (Bonnín Valls, 1998: 143). Pero Millán entiende que el teatro tiene menos de literatura que de comercial y así lo manifiesta. Construye obras ligeras y de pocos personajes. Un teatro de humor que funcione. Se considera positivista y añade: “yo tenía que estrenar y eso es todo. A mí la posteridad me importa muy poco” (*Blanco y Negro*, 27-02-1972).⁵⁷⁴ Por eso abandona personajes y situaciones y se concentra en el público al que busca complacer e inventando para que ría o se distraiga. Millán llega a alcanzar el estado de gracia y la temperatura del éxito que alcanzan solo unos pocos y no siempre por razones estrictamente artísticas o literarias. El teatro que representa está dentro de una categoría que confiere un marchamo distintivo a la tradicional comedia de vodevil típicamente burguesa. Es la “marca” Alonso Millán. Es el Alfonso Paso de los ochenta y noventa. Sus obras y su éxito es difícil de explicar literaria y teatralmente, pero son esclarecedoras desde el punto de vista sociológico. Su lenguaje e ideología llegan a un público burgués de más de cincuenta años. Sus comedias son herederas de la Revista y del Paso más popular. Todas de idéntica estructura según confiesa el autor: “*Compruebo*

⁵⁷⁴ Alonso Millán en una entrevista al periódico *Blanco y Negro*, Madrid, 27 de mayo de 1972.

lo difícil que es inventar situaciones y diálogos con el propósito de que el público se divierta” (Blanco y Negro, 27-02-1972).

Jaime Salom Vidal⁵⁷⁵ (Barcelona, 1925- 2013).

Dramaturgo prolífico que encarna un teatro comercial, de buena aceptación entre el público y que frente a la convencionalidad común a dicha etiqueta, se manifiesta en términos de un realismo tendente a la defensa de los más débiles y a la tolerancia en su más amplio sentido. En sus obras se mantiene la textura de la alta comedia de los cuarenta sin su sentido evasivo. Aderezada con toques mágicos a lo Jardiel y simbolismos de identificación inmediata. Una búsqueda de modernos planteamientos espaciales que se ve limitada por referencias convencionales. Intentos de innovación tales como la ruptura del diálogo clásico para interpelar directamente al público. Clarividente respecto de esos deseos de novedad es su primera pieza, *El mensaje* (1954), una comedia folletinesca donde intenta traer cierta gravedad e inquietud por el mundo que le rodea. Transcurre en los años cincuenta, tiempo de su escritura y estreno. Una mujer, casada con un compositor, se siente perseguida por un extraño individuo. Este se presenta en su casa y le dice que se ha evadido de un campo de concentración ruso en el que están internados los prisioneros españoles. Le trae una carta de su primer marido al que habían dado por muerto. Dicha carta se la ha de recitar de memoria ya que era demasiado arriesgado salir del campo con un papel firmado. La mujer ante el retorno del pasado se siente muy conmovida y revive su viejo amor. Llevada al cine con el título *Carta a una mujer*. Después de esta comedia escribirá dos piezas policíacas: *Verde Esmeralda* (1954), comedia que trata de las peripecias de un ladrón de guante blanco para robar un valioso collar de esmeraldas; y *Culpables* (1955).

CULPABLES. AUTOR: Jaime Salom. DIRECCIÓN: Manuel Torralba. INTÉRPRETES: Miguel Palenzuela, Luisa María Payán, Mara Goyanes, Arturo López, José Vivó. ESCENOGRAFÍA: Manuel Torralba. Teatro Príncipe del 25 de mayo al 29 de julio de 1984. Se repone en el mismo teatro del 1 al 30 de septiembre de 1984.

⁵⁷⁵ Sobre Jaime Salom y su obra hemos consultado: IZQUIERDO, 1997; BONNÍN VALLS 1998 y OLIVA, 2002.

Culpables (1955) se estrenó en el Teatro Reina Victoria en 1961 y en 1984 vuelve a la escena. Es un thriller que recrea los amores de un médico de una ciudad provinciana con la esposa de un magnate dueño de unos astilleros. Estos amores les conducen al crimen. Un juego de apariencias donde ninguna resulta cierta. Todo terminará trágicamente con la muerte del magnate en manos de su esposa. Esta obra será llevada al cine con el mismo título. En su reposición de 1984, Haro Tecglen en su crítica refleja cómo esta trama policiaca en su época trataba de mostrar más la culpabilidad de la pareja de adúlteros por su inmoralidad, que la del marido que asesina por amor a su esposa. Considera que en la fecha de la reposición estos rasgos aparecen menos agudos por la mutación social. La base de la comedia es la intriga, el suspense a la que se añade un personaje, el comisario, paternal y deductivo.⁵⁷⁶ El autor vuelve a recrear la obra en 1994 y tendrá notables diferencias. Esta versión carga la mano en la relación del médico con su enfermera, a los que convierte en los verdaderos culpables. Esta nueva versión de 1994 se estrena en 1997 con el título *La trama*.

Le siguen *El baúl de los disfraces* (1960), estrenada en 1964 y repuesta en 1981. Es una comedia en la que en una noche de Carnaval, un anciano revive distintas épocas de su vida. Para ello va escogiendo de un baúl el disfraz que corresponde al momento. Hasta que el último disfraz, el de viejo, no puede cambiarlo porque ya es definitivo. Es un brillante juego escénico, en el que tres personajes se presentan bajo distintas apariencias. En ella Salom escenifica «ese lento e implacable transcurrir del tiempo, ese ponernos todos los días un disfraz un poco más usado que el que llevábamos ayer», según sus propias declaraciones, y constituye una buena reflexión sobre el problema de la vejez, máxime cuando esta sigue estando cargada de ilusiones. Después vendrán *El cuarto jugador* (1962), que recibe el Premio de la Crítica de Barcelona y *La gran aventura* (1962), Premio Ciudad de Barcelona, originalmente escrita en castellano y traducida al catalán por el propio autor y de hecho es su único texto escrito en ese idioma. En este drama, el sacristán de una pequeña Parroquia sueña todos los días con recibir una carta que le libere de su condición. Cuando al fin la recibe no le conduce a la felicidad sino todo lo contrario.

Juegos de invierno (1963) es premio Isaac Fraga. Un drama en el que los ancianos de un modesto asilo están consternados pues cada invierno muere uno de los asilados. Al tocarles la lotería de Navidad, con su importe deciden contratar a un médico que les

⁵⁷⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Juego policiaco”, *El País*, Madrid, 8 de junio de 1984.

proteja durante todo el invierno. Luego viene *Motor en marcha* (1963) y la comedia *Parchís Party* (1964) estrenada en Madrid por Conchita Montes. Esta trata de las fantasías de una esposa burguesa de una capital de provincias. Ella se reúne con su marido y otro matrimonio para jugar todos los sábados al parchís. Mientras juega, suelta su imaginación que la convierte en una mujer maravillosa que vive diversas caricaturas cómicas a cual más halagadoras. Contiene algunos fragmentos musicales. Seguirán *Falta de pruebas* (1964), *El hombre del violín* (1964), *Espejo para dos mujeres* (1965). Este último es un drama que nos cuenta la historia de dos hermanas que se reencuentran después de varios años de separación. El amante de una de ellas es el revulsivo que las enfrenta sobre todo en sus convicciones moral-sociológicas.

La casa de las chivas (1967) es un drama psicológico que recibe el Premio de la Crítica de Barcelona y que en su estreno logró superar las mil trescientas representaciones consecutivas. La acción se desarrolla durante la Guerra Civil Española, en un clima de hostilidad y violencia centrado en el bando republicano. Un grupo de soldados republicanos están instalados en una casa próxima al frente donde viven dos hermanas jóvenes con su padre. Las relaciones de los soldados con una de ellas, que se entrega fácilmente a sus deseos pero que defiende como una leona la virtud de su hermana pequeña, constituye el núcleo central de este drama. La obra termina con la retirada de las tropas al término de la guerra. Bajo el palio de las bombas Juan descubre su vocación sacerdotal, una determinación que el autor reviste de un cierto «tufillo moralista» -en palabras de César Oliva- que limita el alcance de un atrevido planteamiento, más aún cuando las consecuencias del conflicto bélico pasan a un segundo plano en virtud de la nueva orientación de la obra hacia la mera hagiografía (Oliva, 1989: 216). Una obra de enorme éxito, con más de 5000 representaciones en España. Fue llevada al cine.

Los delfines (1968) es un drama sobre la historia de la decadencia de un gran imperio industrial, por la intransigencia y conservadurismo a ultranza de la heredera del mismo al morir su marido. Una situación fácilmente transportable al Estado, a la Iglesia y a tantas instituciones frente a un problema que les llevará a su destrucción. Después vendrá la pieza *La playa vacía* (1970), un drama desarrollado en una playa mediterránea. En ella una ex-actriz ya madura vive sola con una vieja sastra de su compañía que se está muriendo. Un joven *latinlover*, que cuida las barcas y las hamacas, la consuela durante el invierno. Pero el mar traerá a una joven misteriosa que da a sus vidas un nuevo y trágico sentido. Otro drama escrito en ese año es *La noche de los cien pájaros* (1970). Este es una remodelación profunda de *Falta de pruebas* (1964) y lo estrena en Barcelona por

Alejandro Ulloa. Narra la historia de un estudiante de Derecho que dejó sus libros para casarse con la joven dueña de un puesto de carnicería en un mercado. Pasó el tiempo y cuando ya se sentía integrado con sus compañeros del mercado, recibe una invitación para una reunión de los antiguos alumnos de Derecho de su promoción. Allí descubre el mundo que ha perdido y a una joven mujer de la que se enamora. Esto le lleva hasta el propósito de liberarse de su esposa envenenando el vaso de leche que toma todas las noches al acostarse. También esta pieza fue llevada al cine.

Viaje en un trapecio (1970) es una comedia. Una fantasía poético-circense en la que los actores encarnan diversos personajes humanos o diversos animales, como un perro, un león etc. La ingenua criada del bar de un circo ambulante se enamora del director del mismo que, a su vez, está coladísimo por la odiosa estrella del espectáculo. Después escribe el drama *Tiempo de espadas* (1972) que es una transposición de La Última Cena de los Apóstoles en la época de la invasión alemana o del telón de acero, ya que no se especifica. Un grupo de radicales opositores se reúnen esperando que su jefe lidere la rebelión contra el tirano invasor. Pero hay una traición y el jefe es apresado. Es un estudio de cada una de las posiciones de los discípulos. Recibió el Premio de la Crítica de Madrid por esta obra. La siguiente *Nueve brindis por un rey* (1974), es una farsa sobre el Compromiso de Caspe, con todas sus corrupciones, influencias y amenazas. Resulta un espejo de las circunstancias españolas a la muerte del dictador, a pesar de haber sido escrita y estrenada antes de que esto ocurriera. Personajes y situaciones esperpénticas para terminar en una injusticia colectiva con el ninguneo de quienes defendieron la justicia.

Llegada la Transición y respecto a lo que supone el cambio de circunstancias producido por la misma, el dramaturgo muestra la misma actitud prudente y llena de expectativas que cualquier español del momento. El autor vierte estas expectativas sobre el teatro como tema concreto. De esa época son:

LA PIEL DEL LIMÓN. AUTOR: Jaime Salom. DIRECCIÓN: Alberto González Vergel. INTÉRPRETES: Pilar Bayona, Jesús Puente, Charo Soriano, Pilar Bardem y Alejandro Ulloa. ESPACIO ESCÉNICO: Vicente Vela. Teatro Marquina del 10-9-1976 al 21-8-1977.

*La piel del limón*⁵⁷⁷ (1975), un drama cuyo estreno era esperado porque aunque no habla directamente del divorcio lo sugiere. Un tema bronco y feroz para la época. En él se acusa a las instituciones religiosas y civiles por mantener la indisolubilidad del

⁵⁷⁷ Texto que utilizamos para nuestro estudio de la obra es: SALOM, 1976.

matrimonio y se está a favor de la libertad amorosa al margen de normas y presiones sociales. Una cuestión actual en los setenta, cuando todo lo referente a la separación o nulidad del matrimonio era competencia exclusiva de la iglesia. Ya en 1981 las Cortes aprobarán la ley de divorcio. Todas las expectativas creadas ante el estreno se rompen debido al tratamiento convencional del tema, aunque no impiden cierto interés (Torres, 1996: 56). Presenta un industrial casado y con una hija adolescente. Este va a encontrarse con el verdadero amor. El intento de romper con su vida y sus circunstancias para emprender un camino de libertad, se ve combatido primero y finalmente derrotado por el entorno burgués y convencional que le ahoga. Siendo su joven amante la verdadera víctima de la situación.

El título encierra una metáfora. El limón mantiene su piel intacta mientras que la pulpa puede estar podrida. La metáfora se refiere al comportamiento de los individuos frente a la sociedad. Ninguno de los personajes escapa al peso de las normas sociales. El personaje principal es Juan, un hombre de mediana edad que siempre ha actuado según lo establecido. El Estado, la Iglesia y la familia son los tres estamentos sagrados que han regido y determinado su existencia. Llega un momento en el que todo por lo que se había afanado no le compensa. Su matrimonio entró en un abismo a raíz de la muerte de una de sus hijas. Desde ese momento en Juan se acentúa la pérdida de su seguridad. Esa repentina muerte provoca la falta de confianza entre la pareja. Son presos de una culpabilidad que acaba en rencor. El incidente de la muerte se convierte con el tiempo en excusa que oculta un deseo, la disolución definitiva y legal de su unión. Juan quiere romper con lo establecido, pero educado en ese orden, sufre grandes contradicciones. Quiere separarse de su mujer porque no es feliz y se ha enamorado de otra. Su mujer, Rosa, no quiere porque va en contra de sus convicciones católicas y desea continuar su status de cara a los demás. Narciso, primo de Rosa, busca convencerlo e incluso soborna a Bárbara, la joven secretaria de quien Juan se halla enamorado. La doble moral la encarna Ernestina, la íntima amiga de Rosa, que ha sido amante de Juan. Acto consentido por Rosa al estar dentro de la discreción establecida y no perjudicar su *status*. Ernestina quiere recuperar un amante sin compromisos y salvar las apariencias. Alejandra, la hija de Juan y Rosa, que tiene trece años, es manipulada y utilizada como chantaje emocional. Si Juan regresa conservará a su hija y si se marcha la tendrá en contra. Juan decide marcharse, pero tres años más tarde - el día del cumpleaños de Alejandra- regresa con su familia. Además de los muchos chantajes recibidos, su decisión se ve precipitada porque Bárbara lo abandona motivada por las presiones de quienes rodean a Juan. El protagonista cae ante sus

contradicciones dejándose dominar, sucumbiendo a todas sus debilidades. Ese cumpleaños sirve para hacer retrospectivas de los tres últimos años y busca respuestas en la infancia y la educación de los personajes.

La fragmentación del tiempo permite mezclar momentos pasados y presentes, que conjuntamente retratan determinadas actitudes sociales. Una serie de lugares comunes convierten la obra en folletín. Escenas de celos, de posesión, de búsqueda del sexo como vía hacia la libertad, el juego de reconquista de Rosa que pretende seducir a un hombre cuyo contacto le produce náuseas, la flaccidez de los personajes o el crepúsculo del amor ante el matrimonio.

El autor resume su obra como:

Una historia de amor. De amor y matrimonio, de amor y sociedad, de intransigencia, de orden, de educación, de leyes, de estructuras y sistemas. Una historia del amor ahogado, estrujado y muerto... Como se ha hecho con los sentimientos patrióticos, religiosos o políticos. También se ha presentado la bandera del amor para ocultar bajo ella otros intereses e intentar purificarlos con ese escudo (ABC, 10-09-1976).⁵⁷⁸

El crítico del diario *ABC* dice que es “una comedia sociológica y moral”, que trata de “un problema ético-social” llevado a cabo con un realismo que “se parte en dos vertientes, descriptiva la una, discursiva la otra”. Y señala defectos y limitaciones como construir escenas de comedia costumbrista con intenciones satíricas a las que les faltan penetración y agudeza. Termina tachando el alegato -que así lo llama- de falta de elocuencia e inspiración. Para él, Salom es un autor muy considerable que atraviesa una crisis creacional (López Sancho).⁵⁷⁹

Su siguiente estreno, como el anterior, es un alegato contra la concepción machista del amor y el matrimonio y supone una evolución en la escritura del autor porque pasa de la duda y tensión entre polos opuestos a combatir por la libertad frente al poder opresivo.

⁵⁷⁸ El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “*La piel del limón*, de Jaime Salom”, *ABC*, 10 de septiembre de 1976, pg. 50.

⁵⁷⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La piel del limón*, de Jaime Salom, en el Marquina”, *ABC*, Madrid, 12 de septiembre de 1976, pg. 63.

HISTORIAS ÍNTIMAS DEL PARAÍSO. AUTOR: Jaime Salom. DIRECCIÓN: Santiago Doria. INTÉRPRETES: Víctor Valverde, María Jesús Sirvent, Conchita Goyanes y Antonio Medina. ESCENOGRAFÍA: Cristina Borondo. Teatro Marquina del 6 de octubre al 5 de noviembre de 1978.

*Historias íntimas del Paraíso*⁵⁸⁰ (1976) es una comedia farsesca, desenfadada e ingenua. Pretende desde el feminismo desmitificar el machismo (de Adán y sus descendientes). Parodia la creación de Eva parangonándola con la supuesta primera mujer del Paraíso, Lilit (inteligente, libre, feminista). El Paraíso acaba de ser creado y un ángel llega como administrador del mismo, aunque no tiene idea de nada. Adán tiene como pareja a Lili que tiene una mentalidad muy liberal. Esta después de varias disputas se marcha de su lado. Un divorcio. Entonces el ángel recuerda como hizo Dios a los humanos y con la ayuda de Adán y un poco de barro crean la mujer ideal para un machista: Eva, madre, ama de casa y sumisa. Pero Lili y Eva se encuentran...

Una comedia *ligera* con un desarrollo argumental liviano. En la antecrítica del texto el autor la califica como una farsa *naïf*, cuyo objetivo es la diversión (Salom, 1993: 80). En la entrevista publicada la noche de su estreno se extiende más:

*Yo no quiero pontificar. Soy un testigo de mi tiempo y de mi mundo, que busca en las raíces la causa y el origen de la viciosa situación actual, siempre con la esperanza de que se modifique de una manera lógica. [...] No es la primera vez que abordo la problemática de la mujer. Esta vez ocupa la base sobre la que se sostienen estas "historias". Pero, ¿es una obra feminista? Reconozco que soy un simpatizante de tan noble y justa causa, y que muchas veces me avergüenzo de la conducta de mis homólogos, los varones (ABC, 06-10-1978).*⁵⁸¹

Salom cita la Biblia como fuente y añade la tesis de algunos estudiosos (Reik, Graves, etc.) en torno a textos de los siglos XII y XVII, en los que se apunta la existencia de una mujer anterior a Eva de nombre de Lilith.

La comedia se inicia cuando Dios ha creado el Paraíso Terrenal. Un dios de lo más moderno que ante la fatiga de su obra se va de vacaciones en helicóptero. Deja un Arcángel al cuidado con un libro de instrucciones. Este Arcángel, o Ángel, como se le llama a lo largo de la obra, va aprendiendo los nombres de las cosas y animales que

⁵⁸⁰ El texto sobre el que trabajamos para realizar nuestro estudio es: SALOM, 1993.

⁵⁸¹ El estreno de esta noche, LABORDA, Á., "*Historias íntimas del paraíso*, de Jaime Salom, en el Marquina", ABC, Madrid, 6 de octubre de 1978, pg.46 y 48.

habitan el lugar. Ninguna le ofrece tantos problemas como el hombre. Un Adán necio, aburrido, que le pide al ángel una pareja. Este le presenta a Lilith, mujer inteligente, con interés por aprender e incompatible con Adán. El desequilibrio entre ambos provoca su huida de Lilith y el deseo de Adán porque sea reemplazada por otra que lo obedezca. El ángel ve peligrar el éxito de su trabajo y le fabrica a Eva. Eva es la niña ingenua y sumisa que pide Adán, pero con ella se aburre, así que la insulta y la trata como a una esclava. Su destino, decidido por Adán y el ángel, es el anonimato. Salom cambia la versión bíblica al no ser Dios el creador de Eva y así se acerca a las tesis gnósticas.

En *Historias íntimas del Paraíso*, Salom defiende la perfección divina en la creación del mundo, pero hay quien le recuerda que su comedia incurre en herejía al poner a Lilith en el Paraíso e inducirnos a pensar no solo que Jesús descendería de Lilith, sino que Eva no era creada por Yavé. El autor introduce un símbolo en la obra y los personajes al leer en el Libro de Dios deben ponerse unas gafas para comprender su Palabra. El hombre se equivoca por seguir sus propios impulsos y sufre el castigo de ser expulsado del Paraíso. Todo lo que se aparte de Dios será considerado como el Mal. La rencarnación de este en la comedia no recae en la ignorancia de Adán, sino en su deseo de saber de Lilith que se identifica con la serpiente. Todo esto contradice la pretendida solidaridad del autor con la mujer. Los problemas de la mujer en la sociedad patriarcal aparecen en la obra pero sin sobrepasar la mera enunciación. Todo ello está tratado con humor, que se construye sobre la caricatura del personaje masculino. Estructuralmente la pieza no presenta novedades. Se divide en dos actos, el primero subdividido en tres escenas y el segundo presenta cambios marcados con oscuro y música. Posee elementos anacrónicos que dan un toque de actualidad a la farsa. Un espacio escénico invariable, un frondoso rincón del Edén con un pequeño despacho. Mantiene la línea de acción. Como en todas sus obras, Salom maneja muy bien los elementos de un determinado tipo de comedia y que está destinada a un público muy específico.

Tampoco esta pieza gustó a la crítica más conservadora. Esta manifiesta las limitaciones de la misma. López Sancho:

Todo esto es tan interesante y podría ser tan atrevido como para producir una comedia provocativa, audaz y divertida, pero la de Salom no lo es. Peca de ingenuidad, de enormes contradicciones en las situaciones creadas y nos evoca tratamientos cinematográficos de irónicas escenas celestiales ya viejos. No alcanza su nivel poético anterior, ni obtiene la agudeza de frase de autor, que

*reclama el procedimiento utilizado. Hay como una sequedad escénica, resultado de la falta de convicción en el mensaje no suficientemente definido como teatro.*⁵⁸²

EL CORTO VUELO DEL GALLO. AUTOR: Jaime Salom. DIRECCIÓN: Manuel Manzanque. INTÉRPRETES: Andrés Mejuto, Gemma Cuervo, María Luisa Merlo, Ramón Pons, José Caride, Pilar Barrera, Antonio Durán y Amparo Larrañaga. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Wolfgang Burman. MÚSICA: Ramón Farrán. Teatro Espronceda del 18-9-1980 al 12-4-1981.

*El corto vuelo del gallo*⁵⁸³ (1978) es una comedia con un curioso tema y elección de personajes históricos. Personajes olvidados por el teatro de evasión y que aquí se construyen sin profundidad. La obra trata con humor uno de los grandes dramas de nuestro país, las dos Españas. Los personajes que aparecen son la familia de Franco. Los padres de Francisco Franco, el futuro Caudillo, se separan en 1907. Don Nicolás Franco, el padre, se une a una joven mujer que seguirá toda la vida a su lado. Es un hombre anárquico, orgulloso y muy antifranquista. Su curiosa historia, la de Ramón Franco -su hijo republicano- y la del resto de su familia, constituyen el tema de este singular y original texto. Un drama en torno a la familia del General Franco que abre inmensas posibilidades pero que el dramaturgo deja en la anécdota y en la insinuación, sin ningún tipo de compromiso. El autor quiere señalar dos cosas. Por una parte, reivindica la libertad del individuo y por otra, habla de la familia como institución tradicional que frustra la independencia del ser humano y lo condena a lo que va a ser en un futuro. Salom toma una fuente real, pero no crea una obra de tesis ni de teatro documento, simplemente la condiciona subjetivamente al melodrama. Los personajes son seres vivos que padecen y tienen sus alegrías, pero la obra se tiñe con demasiadas escenas desgarradoras. Para terminar en un final poco logrado, demasiado sentimental.

Esta es la tónica de Salom durante este periodo de transición: una obra de dos actos; un espacio que representa un piso modesto de la calle Fuencarral, en Madrid; y un decorado que conserva muchos elementos realistas y funcionales pero que busca un simbolismo escénico que lo aleje del naturalismo. El autor sin cortar con su pasado busca cambios hacia la renovación. También temporalmente rompe la línea de acción y mezcla pasado, presente y futuro. Es un juego de normas con arreglo a un final conocido. Salom

⁵⁸² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Historias íntimas del paraíso, el Génesis recontado por Salom”, ABC, Madrid, 11 de octubre de 1978, pg.48.

⁵⁸³ Como texto de la obra para nuestro estudio hemos utilizado: SALOM, 1983.

mueve a sus personajes en hechos ya conocidos pero intenta al mismo tiempo crear ambientes irreales. Realidad, ficción y coincidencia temporal le conceden un toque especial, que el autor destaca como uno de los principales méritos de su trabajo.

La figura principal de la obra es Nicolás, padre de Francisco Franco. Un hombre con defectos y virtudes, de gran vitalidad, que no se deja achantar por hipocresías de familia. Nicolás Franco no es héroe ni tirano. Es bebedor, fumador y mujeriego. Tiene cualidades de las que no puede presumir el hombre medio de postguerra. Su principio es la honestidad consigo mismo y con los demás. Se enfrenta a su familia porque no quiere reducirse a moralismos de escaparate. Él vive de acuerdo a su mundo interior. Está casado con una mujer que solo vive para la Iglesia y las apariencias. Él se traslada del Ferrol a Madrid para escapar del juicio continuo a su conducta. Pilar, su esposa, no quiere marcharse de la ciudad en la que se siente protegida. Entonces Él se irá con Agustina, su amante y dejará a su esposa y a sus hijos a los que no desatiende económicamente mientras son niños. Sus hijos, con el tiempo, llegan a ser hombres importantes. Nicolás, el mayor, vive en Lisboa desde donde cada mes envía a su padre mil pesetas, que este rompe porque se niega a ser comprado. Nicolás es el brazo derecho de Franco. En cambio su padre detesta a este último desde niño. La frialdad infantil de Franco, así como a lo que llegaría a convertirse, desencadena la bilis del padre. Este afirma una y otra vez el odio que siente hacia su hijo, al que ignora por completo. La antipatía es mutua y Franco ve en su padre una vergüenza y un deplorable ejemplo a seguir. Nicolás culpa del carácter de su hijo a la madre porque esta siempre lo mantuvo bajo sus faldas, o lo que es lo mismo, a la influencia de la Iglesia de la que el dictador nunca salió. Ramón es otro de los hijos del matrimonio. La empatía personal e ideológica hace que sea el hijo por quien Nicolás siente más afecto. Sin embargo, Ramón, que siempre fue republicano y estuvo del lado del proletariado, traiciona sus principios de juventud y se pone de parte de Francisco. La hija de Nicolás, Pilar, es el fiel reflejo de su madre. Una mujer cuya única función es la de procrear y dar gracias a la Iglesia.

Nicolás, de su unión con Agustina, tiene otra hija -este papel es interpretado por la misma actriz que caracteriza a Pilar, hija-. Con este doblete el autor pretende significar como dos personas con igual apariencia son opuestas en carácter debido a sus distintas circunstancias. Las circunstancias hacen a una respetable señora y a la otra proletaria a la que le duele el día a día de su miseria. La honestidad de Nicolás se muestra en el respeto que Agustina se merece por parte de los demás y en no aprovecharse de ser el padre de Franco. Posee defectos que solapan sus buenas intenciones, como el de amenazar y

golpear a Agustina. Nadie se atreve a callarlo en aquello que hace o dice. Prevé el carnaval que, tras su fallecimiento, puede organizar su hijo como acto de exhibición e hipocresía y pide a Agustina que lo evite. Los esfuerzos de esta son en balde y Franco hará su voluntad, que incluye ocultar la vergüenza que supone Agustina y su hija a las que silencio.

La obra posee momentos de irrealidad como los sueños de Nicolás en los que se reencuentra con su mujer y trata la causa de la separación, su intransigencia sexual y el hecho de que considerara el coito como obligación y en la que el placer era pecado. En el sueño Pilar va cediendo terreno pero la entrada de Agustina rompe la fantasía. Esta encuentra a Nicolás excitado y lo reprende, pero acaba haciendo el amor con él. Pocos días después él muere a los ochenta años.

Salom toma la figura del padre de Franco como encarnación emblemática del republicanismo y toma las libertades afectivas oponiéndolas al franquismo y al matrimonio indisoluble de los cristianos. La estructura rompe la cronología espacio-temporal y utiliza los recursos escénicos muy libremente en aras de la eficacia expresiva. Dramatiza ensoñaciones futuras no realizables como ensueños de la razón o enlaza escenas con el ruido del accidente de aviación de Ramón. La actitud del autor es la defensa de la vida frente a las instituciones, la ortodoxia, las apariencias, la hipocresía o la cultura en su sentido conservador. Como subtema de la obra tenemos el divorcio.

Ángel Laborda lo considera “un *estreno importante de teatro documento*”.⁵⁸⁴ El resto de la crítica es unánime en considerarla una obra fallida. De ella dice Lorenzo López Sancho “que es, para empezar, una obra hecha con mal gusto en la que la Historia se escapa al autor para reducirse a cotilleo”. Una definición en la que insiste, calificándola como *sucio chismorreó difamador*.⁵⁸⁵ Esta crítica puede resultar intencionadamente exagerada. Menos acalorado se muestra Eduardo Haro Tecglen que señala los fallos: “Podría tener fuerza dramática pero Salom se queda en lo fácil. [...] Se queda en el melodrama de buenos y malos, en el panfleto y la demagogia, en una mezcla narrativa de tiempos y lugares en los que el autor cae en vicios de primer año. [...] El diálogo es corto,

⁵⁸⁴ El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “Jaime Salom, en el Espronceda 34”, *ABC*, Madrid, 18 de septiembre de 1980, pg. 48.

⁵⁸⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “El corto vuelo del gallo, de Jaime Salom”, *ABC*, Madrid, 21 de septiembre de 1980, pg.63.

como el vuelo del gallo del título, y nunca penetra en el fondo de la cuestión, se limita a conseguir efectos primarios”.⁵⁸⁶

El investigador Paul Preston, en su biografía de Franco, da noticias sobre Nicolás Franco al que describe como un hombre que vive al margen del orden moral establecido. Jugador, bebedor y mujeriego es lo opuesto al Caudillo. Este está fuertemente influido por la educación materna. Esta diferencia de caracteres es alimentada por una aversión y rencor mutuo. Al fallecer Nicolás, el Caudillo pone en marcha una parafernalia que enmascara la realidad (Preston, 1998: 24), y es precisamente ese el origen de esta comedia. La revista *Estreno*, desde sus páginas, apunta que *El corto vuelo del gallo* plantea problemáticas de antaño con otras de interés actual. El interés radica en su tema de las dos Españas. En efecto, Nicolás Franco representa la España liberal, abierta a ideas nuevas y que lucha por abrirse paso entre el provincialismo y cortedad de miras de la otra España. Esa otra España, la católica a ultranza, está representada por su mujer Pilar Bahamonde y por su hijo Franco (Menchacatorre, 1982: 4).

El día 3 de abril de 1981, dentro de la II Muestra de Teatro Barrio, se repone *El baúl de los disfraces* (1964) en la Sala El Gayo Vallecana. Esta pieza es un drama humanista y simbólico, de discreto contenido. También dispone de un ingenioso mecanismo dramático, no exento de fantasía poética. Trata sobre las distintas apariencias que muestran los hombres a lo largo de sus vidas. Sus cambios de actitud son vistos como la utilización de una serie de disfraces bajo los que se ocultan individuos ambiciosos y vulnerables. La contrapartida de esta obra es que todas las referencias de la misma caen en convencionalismos.

José Monleón señala en el discurso ético y social del autor tres períodos. Uno primero de tono resignado y conservador; otro donde aparecen personajes simultáneamente atosigados por el orden, la tentación de transgredirlo y la culpa por haberlo hecho; y un tercero, en el que si bien persiste la angustia de la marginación, los héroes solitarios aceptan con resignación las consecuencias de su discrepancia.⁵⁸⁷ A este periodo pertenece su siguiente estreno:

UN HOMBRE A LA PUERTA. AUTOR: Jaime Salom. DIRECCIÓN: Manuel Canseco. INTÉRPRETES: María del Puy, Julia Trujillo, Manuel Gallardo y Tony Isbert. ESCENOGRAFÍA: Lorenzo Collado. Teatro Lara del 11 de mayo al 17 de junio de 1984.

⁵⁸⁶ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Rebequismo y melodrama”, *El País*, Madrid, 20 de septiembre de 1980, pg. 25.

⁵⁸⁷ Reflexión de José Monleón que aparece en ÁLVARO, 1985.

En *Un hombre en la puerta*⁵⁸⁸ (1980), un militante del Partido es expulsado del mismo por sus ideas heterodoxas. Va en busca de su vida anterior a su filiación y se presenta en la casa de una antigua amante, bailarina de cabaret de la que conserva las llaves de su casa y con la que recuerda viejos tiempos. Pero la vida ha sido implacable y nada puede recomponerse. Este drama enlaza el componente socio-político con el amoroso-sexual. Acoge el tema del lesbianismo. Su veta frívola y humorística se va transformando en crítica polivalente. Esta se hace mordaz, sarcástica y corrosiva respecto al poder político y eclesiástico. Trata el problema de un hombre, Víctor, que se plantea un cambio de destino en el momento en que el fracaso de su opción política lo expulsa del grupo en que ha luchado. Tantea en su pasado buscando una nueva afirmación para su futuro, un amor de mujer, Miriam, una bailarina que en tiempos le ayudó y le amó y a la que el joven revolucionario acabó abandonando para entregarse a la acción política. Ahora el tiempo ha introducido modificaciones en los dos personajes que compusieron aquella pareja y la muchacha que él piensa puede ofrecerle una fórmula salvadora vive ahora con otra persona, otro amante. Ahora vive con Berta, una mujer.

La obra funciona con una constante vuelta al pasado que no solo se narra, sino que se corporeiza con la aparición del Víctor joven en un frecuente «flash back». Tres personajes, que visualmente son cuatro, duplican los tiempos -pasado, presente- de manera inteligible, clara y emotiva. *Un hombre en la puerta* trata la lucha interna del personaje y la resolución del problema de su desencanto. Recoge indirectamente el desencanto de los líderes políticos que se ven descabalgados del poder por sus jóvenes competidores. Entronca con un discurso ético y social, metáfora de la lucha por el poder en general. Afirmar Jaime Salom: “*Un hombre en la puerta* es un canto a la libertad de los individuos o su derecho a evolucionar en el sentido que sientan, crean y consideren conveniente” (*El País*, 28-05-1984). Para conocer que dijo la crítica remitimos a la obra de Francisco Álvaro que muestra una selección de ellas (Álvaro, 1985).

UNA HORA SIN TELEVISIÓN. AUTOR: Jaime Salom. DIRECCIÓN: Ramón Ballesteros. INTÉRPRETES: Manuel Tejada y Pilar Velázquez. ESCENOGRAFÍA: Gil Parrondo. Estreno: 27 de febrero de 1987, en el Teatro Principal de Alicante. En Madrid: Teatro Príncipe del 10 de julio al 12 de octubre de 1987. Se repone del 19 de abril al 16 de octubre de 1988. Después irá al Teatro Maravillas del 22 de marzo al 15 de mayo de 1989.

⁵⁸⁸ Tomamos como referencia para la obra en nuestro estudio: SALOM, 1985.

*Una hora sin televisión*⁵⁸⁹ (1984) es una comedia dramática, en la que una esposa le pide a su marido, como regalo de su aniversario de bodas, una hora sin tener encendida la televisión para poder hablar de su relación. Durante esta hora salen como de una caja de Pandora todos los resentimientos, odios y agravios vividos por la pareja.

*La guerra de los sexos es la más antigua, la más biológica, la más imprevisible de las guerras. Y en ciertos momentos, cuando los labios firman la paz o la tregua con el dulce armisticio de la cama, la más maravillosa [...] Mi obra sitúa dicho enfrentamiento en este momento nuestro, en esta época, tiempo de libertad, de liberación, de rechazo de todas las esclavitudes y dictaduras, materiales o morales, de cualquier signo (ABC, 10-07-1987).*⁵⁹⁰

El autor plantea al hombre y la mujer de hoy. Un duelo entre dos seres de distinto sexo y condición, que se enfrentan. Dos mundos contrapuestos y complementarios. Eduardo es el dueño y señor de la casa, un "yuppi", escritor fracasado, publicista de éxito, con Masserati, piso de lujo, mujer decorativa y amantes transitorias a montones. Un hombre de hoy con su mundo de seguridad masculina, hipocresía y apariencias que se tambalea. Y Patricia es sumisa y obligatoriamente fiel, mujer de hoy, con su tela de araña que la rodea y la retiene -el hogar, los hijos, la seguridad junto a un hombre, la sociedad-. Ella padece la frustración de sus anhelos de gran concertista de piano, de su sumisión al papel de esposa ejemplar, de consiguiente confinamiento en el segundo plano de la atención marital. Son dos personajes como hay a miles, que entablan un duelo porque la mujer anuncia su decisión de irse con otro hombre y el marido encrespado, si no por su amor, si por su amor propio de macho triunfador, se niega a perderla (Oliva, M. V., 1987c: 18-20). Una obra de gran éxito en España y en los escenarios extranjeros. Teatro naturalista, costumbrismo de fin de siglo, diálogos sobre el amor. Ella al final vuelve y con femenina fortaleza invitará a intentarlo de nuevo. Una obra en la que según Molinari "se dice lo de siempre, lo que todos hemos oído, tal vez, lo que todos hemos dicho, sin alegorías ni mitificaciones".⁵⁹¹

⁵⁸⁹ Texto de referencia tomado en nuestro estudio de la obra: SALOM, 1988.

⁵⁹⁰ Antecrítica, SALOM, J., "Una hora sin televisión, hoy en el Príncipe Gran Vía", ABC, Madrid, 10 de julio de 1987, pg. 82.

⁵⁹¹ Crítica de MOLINARI, A., "Una hora sin televisión, carta de ajuste para dialogar", Ideal, Granada. 22 de marzo de 1987.

Joan-Anton Benach hace una comparativa con otras piezas anteriores del autor:

*Hay una enorme distancia entre la coherencia de lujo de Los delfines o La casa de las chivas y esta comedia que es una pieza de tresillo, piano y televisión, con un matrimonio en crisis sacándose los ojos, dos personajes que ventilan los tan manoseados conflictos de la pareja. Esta parece una rectificación de su teatro retórico, ampuloso y pseudopolítico anterior. De aquel obtuvo un sólido oficio de dialogador escénico, tan seguro en el juego de las réplicas y contrarréplicas que a veces esa facilidad le traiciona y lo hace de tal modo que el coloquio dramático se llena de banalidades. Lo mismo sucede en esta, donde se acusa ese despilfarro de munición superflua. Cuando asegura en el programa de mano, que muchas de las frases las habrán oído en su propio hogar o en cualquier momento, añadimos que la retahíla de frases hechas, el rosario de tópicos, que con habilidad ha fabricado para plasmar un duelo hombre-mujer, resulta tremendamente tedioso. La controversia entre el marido y la esposa conforma una música más oída que la canción del Cola Cao.*⁵⁹²

López Sancho cree que se quedó en la superficie y que a lo largo de una intensa escena se dibujan dos caracteres muy opuestos. Lineal, débil a pesar de su voluntad de dureza, el de Patricia. Turbio de vanidad, de astucias, fingimientos y exasperaciones el de Eduardo. El autor se concentra en los aspectos más escabrosamente sexuales del conflicto de la pareja. Lo moral, la relación social, el choque de ansia de autenticidad y anhelo de liberación, resultan borradas por la violenta iluminación del sexo. “*Salom se ha detenido en el umbral del drama que estaba ante sus dedos*”.⁵⁹³

EL SEÑOR DE LAS PATRAÑAS. AUTOR: Jaime Salom. DIRECCIÓN: Ángel F. Montesinos. INTÉRPRETES: Francisco Valladares, Emma Penella, Emma Ozores, María Garralón, José Cerro, Felipe Jiménez, Rafael Rojas. ESCENOGRAFÍA: Vicente Vela. VESTUARIO: Pedro Moreno. MÚSICA: Antonio Parera Fons. Centro Cultural de la Villa del 19 de octubre al 16 de diciembre de 1990.

⁵⁹² Crítica de BENACH, JOAN-ANTÓN, “Eduardo y Patricia, por el paisaje del tedio”, *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de mayo de 1987.

⁵⁹³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Una hora sin televisión, drama de Jaime Salóm, en el Príncipe”, *ABC*, Madrid, 13 de julio de 1987, pg. 78.

Más reciente, *El señor de las patrañas*⁵⁹⁴ (1987) es una comedia. Farsa renacentista, un tanto bocacciana, donde Salom imagina la vida del impresor y escritor Juan de Timoneda en el periodo que va de finales del Renacimiento a principios de la Contrarreforma para hablar del presente. En ella un secretario de la Virreina pide la mano de su bella sobrina, pero no para casarse, ya que su posición social no es la adecuada, sino como amante oficial. Al poco tiempo, muere la Virreina y sube al poder un religioso muy estricto que obliga al secretario a devolver la sobrina a su familia. También le impone una censura a sus obras literarias a lo que se rebela el escritor.

La acción no es literalmente histórica. La fecha corresponde a la edición de *El patrañuelo* de Timoneda. Comienza la comedia cuando este lleva casado con Isabel de Ferrandis, hija de platero, aquí lavandera, unos veinticinco años. Sus hijos Vicente y Bautista son ya hombres -Salom elimina los otros dos-. Timoneda, sus hijos y su sobrina, alegre y licenciosa, preparan una patraña escénica. Ante ella, Isabel la esposa del escritor y artesano parece escandalizarse, pero no es del todo sincera. Estamos dentro del teatro en el teatro donde lo fingido, el ensayo, sirve de espejo a lo real, que en este caso por ser comedia es también fingido. Dentro de la familia hay varias posturas. Los hermanos son uno idealista y otro pragmático. Ana, la sobrina, gustosa de hacer en cada momento lo que le viene en gana, posee ese rasgo de comportamiento infantil e ingenuamente cínico. Isabel es la madre conciliadora... También aparecen un secretario y una prostituta virgen.

La Guerra de Germanías, en el reinado de Carlos V, es el fondo histórico y clave social de los personajes. Estos están marcados por el recuerdo de la violenta y larga represión tras aquellos sucesos. Después de la represión ha venido un tiempo de corrupción, que reprimido, al final de la farsa, provoca el fin del conflicto familiar. En resumen la obra trata sobre la lucha del intelectual contra el poder tiránico (López Leiva, 1991a: 104-105).

Salom, según Haro Tecglen, clavó en sus comienzos dos o tres comedias donde exaltaba la libertad en tiempos difíciles y las obras triunfaron. Esta obra habla de libertad de prensa, escritura y sexo y recoge la queja de quien sometido al poder establecido se envilece o es abocado a la insurrección o autoinmolación como resistencia. Simbólicamente Timoneda recoge estos valores y Salom crea un episodio a fin a sus propósitos. Se sabe que Timoneda no fue impresor aunque la obra insista en ello. Fue librero y editor y su obra literaria es menos importante que su trabajo de difusión y recopilación como en las *Patrañas*. Cree el crítico que la escritura de la obra es anterior

⁵⁹⁴ El texto referente para nuestro estudio de la obra es: SALOM, 1992.

al tiempo del estreno, cuando lo posible y lo imposible se discutían bajo la opresión. Hoy el dilema intelectual se plantea de otra manera y la destrucción no es alternativa de la corrupción. Ha desaparecido la opresión directa dejando paso a la hipocresía y a las presiones difusas. Tampoco lo sexual pasa hoy de la libertad a la represión, sino al contrario. Por tanto desde el hoy es una comedia renacentista libertina, pobre y limitada, relatada en lenguaje frescachón y un poco verde sin nada más. Obra y acción están contenidas, son pacatas a lo que la intención deja ver; quizá para recibir ayudas a su producción. La vitalidad que debía tener esta empobrecida por la dirección. Esta infantiliza acción y dicción yendo en contra del espíritu renacentista. A ello contribuye la escenografía y vestuario de cuento que lo aleja de la época de la acción y de la nuestra, y así todo decae hasta la nada. Tiene un final forzado que supone que la destrucción de todo -casa, huerto, establo, libros, prensas- es feliz por ser una forma de libertad.⁵⁹⁵

López Sancho por su parte ve un buen manejo del lenguaje coloquial cargado de reminiscencias de las patrañas que recopilaba Timoneda. *“La libertad de lenguaje, las alusiones desvergonzadas y divertidas al sexo en que todos, excepto Isabel, participan, brilla en un texto eficaz, teatral y bastante naturalista para adaptarse sin concesiones al royo lingüístico de hoy”*. Para este crítico las alternancias de represión violenta, libertinaje y represión quedan a la reflexión del espectador en su aproximación a la España de hoy. Del montaje halagará a los actores y un pero a la dirección, que podría mejorarse haciendo vivir más a los personajes. De la escenografía dirá que es estilizada, abierta e infrautilizada.⁵⁹⁶

S. G. también es positivo respecto a la obra de la que dice: “Valencia 1567. La imprenta se extiende. De fondo una crisis política, la Guerra de las Germanías y la represión que siguió a las revueltas. Así los personajes llevan asuntos contemporáneos a la escena renacentista, vitalista y jovial y muestran la alternancia de represión violenta y libertinaje y lucha por la dignidad”. Una comedia que provoca con diálogos frescos la risa del espectador, que se divierte de buena gana con un lenguaje salpicado de alusiones eróticas. Teatro en el teatro, realidad sobre las tablas para mostrarla crudamente. Timoneda el “señor de las patrañas” escribe pequeñas comedias para los valencianos en fiestas, buscando una ficción que la realidad le niega.⁵⁹⁷

⁵⁹⁵ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Libertad y libertinaje insípidos”, *El País*, Madrid, 21 de octubre de 1990.

⁵⁹⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El señor de la patrañas*, farsa-espejo renacentista para mirarse hoy”, *ABC*, Madrid, 22 de octubre de 1990, pg. 100.

⁵⁹⁷ Crítica de S.G., “*El señor de la patrañas*”, *ABC*, Madrid, 15 de noviembre de 1990.

Más neutro se muestra Enrique Centeno que se limita a describir la obra de la que dice:

Salom imagina la vida del escritor del siglo XVI, de biografía casi desconocida. Lo mediterráneo, sensual y colorista enfrentado al luto, a la Inquisición y a una religiosidad sancionadora y dogmática. Salom presenta una familia amante de la libertad, con sus contradicciones pero vitalista. Timoneda ensaya sus licenciosas piezas e imprime sus obras, las "patrañas", que le hicieron famoso, casi siempre copiadas de historias italianas. Vive una doble moral entre la apariencia y la realidad. El conflicto humano y personal se sustituirá por la imposición autoritaria de la nueva época marcada desde el poder, con mandos intermedios siempre dispuestos a la metamorfosis ideológica. Una aparente "farsa renacentista" que habla de la libertad de opinión y de prensa, de opciones morales o vitales que deben enfrentarse al poder. El autor lo resuelve con el acto heroico del protagonista que incendia su casa y su imprenta y está dispuesto a cortarse la cabeza para que no se apodere nadie de su talento. Una historia como parábola y recursos del teatro épico para un discurso sugerente que entremezcla fragmentos de Timoneda y crea diálogos ricos y meditados sin renunciar al humor y a la sensualidad de la época.⁵⁹⁸

Esta obra se representó también como musical con el título “*La lluna de Valencia*” (en catalán).

Las casas: una hoguera al amanecer (1990) es una comedia estrenada en México en 1990. Relata la historia de Bartolomé de las Casas, defensor de los indios, verdadero predecesor de la teología de la liberación, un personaje fundamental en la historia de América y España. Desde su partida de Sevilla como doctrinero, pasando por sus épocas de encomendero y de dominio rebelde, con sus éxitos y sus continuos fracasos provocados por la incomprensión de unos y otros hasta sus últimos años en el convento de Atocha. Retrata una homosexualidad casi congénita en el indio Señor enamorado del joven Fray Bartolomé de las Casas y de íntima complacencia en el clérigo, pese a que este corte por lo sano abandonando al indio a su triste suerte. La obra es un gran fresco histórico con la grandeza y servidumbre de la colonización española. Fue llevada al cine por el director

⁵⁹⁸ Crítica de CENTENO, E., “La libertad y su precio”, *Diario 16*, Madrid, 21 de octubre de 1990.

mejicano Sergio Olhovich. Representada en Washington, en España no subió a escena (Rivera, 1990: 112-113).

CASI UNA DIOSA. AUTOR: Jaime Salom. DIRECCIÓN: Miguel Narros. INTÉRPRETES: Carmen Elías, Eusebio Poncela, Carlos Hipólito, Helio Pedregal. ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: Andrea D'Odorico. Teatro Bellas Artes del 4 de febrero al 21 de marzo de 1993.

*Casi una diosa*⁵⁹⁹ (1990) es un drama que recrea la vida de Elena Diakonova conocida como Gala. Un retrato de Gala y sus matrimonios; con el poeta francés Paul Eluard y el pintor español Salvador Dalí. Una aproximación íntima al personaje, que parte de algunos hechos reales, siendo una interpretación dramática subjetiva. Un personaje “medio angelical, medio diabólico” y que Salom retrata como la historia de una venganza. La venganza de Gala sobre Dalí. Esta le hizo famoso de tal forma, que Él tuvo que trabajar como una máquina. Ella en su resentimiento construye hombres y los lleva a la fama. Salom busca así retratar a la Gala íntima a través de los tres pilares sobre los que asienta su vida: el amor, el dinero y la religión.

El gran amor de Gala fue Paul Eluard, al que conoció en un sanatorio para tuberculosos cuando tenía 17 años. Él le enseñó lo que era el amor y ella se mantuvo virgen para el matrimonio. El luego será quien le enseñe a corromper ese amor. Eluard, hombre de sexualidad compleja, a menudo la obligaba a tener relaciones con otros hombres participando él de una forma más o menos activa. Salom también establece la afición de Gala por el dinero. El padre de Gala había ido a Siberia animado por la idea de encontrar un yacimiento de oro. Murió sin hallar nada. Ella mantuvo ese ansia por el dinero marcando su relación con Dalí y mostrándose terriblemente tacaña y avara. Respecto a la religión, Ella era sumamente religiosa, tanto que al final de su vida se enamoró del actor que interpretaba *Jesucristo Superstar* creyendo ver en él a un ser superior, a Jesucristo. Este actor tenía poco más de 20 años y ella al igual que con Dalí, trató de convertirlo en una estrella del rock, pero fracasó. A partir de este momento Gala se entregará a toda clase de extraños personajes. Con respecto a Dalí, Salom huye de la imagen histriónica, entre cómica y patética, con que a menudo se le retrata y lo recrea como un hombre joven y muy guapo del que se enamora Gala. Los escenarios donde transcurren las vicisitudes de la vida de la protagonista serán París, Port Lligat, Nueva York y el Castillo de Púbol. La obra está escrita con una técnica singular, como de *puzzle*.

⁵⁹⁹ Texto referencial para nuestro estudio de la obra: SALOM, 1993b.

Para Enrique Centeno una mujer que por mucho que busca comprender y dulcificar sus pasiones, resulta una perfecta bruja, arquetipo de todo lo que odiamos de las mujeres. Cínica y absorbente, desleal y ambiciosa, egoísta y opresora del pintor. Esta Gala ignorante explota a todo el que se le pone delante. Su sensualidad, su vitalidad y una gran sensibilidad para comprender y amar a los hombres es el punto idealista que mejor sirve al autor para intentar redimirla. El autor adorna la obra con una prosa limpia y magnífica y convierte su avaricia en algo gracioso, su *furor* sexual en ansias vitalistas y su destructivo temperamento en acicate creador del poeta francés y luego del pintor catalán. El crítico afirma que este Dalí que retrata Salom, es el títere impotente y sometido a Gala, su compañera, verdadera protagonista. Su primer marido, el poeta Paul Éluard, y diversos personajes episódicos, aparecen como *flashes* evocados por la musa del pintor. Continúa el crítico hablando del espectáculo y dice que el juego escénico de Salom es de una desnudez arriesgada, sin cambios ni transiciones materiales. Un ejercicio teatral muy valioso que es asumido y plasmado magníficamente por el director y los actores. Tiene una escenografía creadora del aire fantasmal e intemporal del discurso escénico, de modo que el espectáculo no presenta fisura alguna en esta apasionada biografía.⁶⁰⁰

López Sancho reseña que Salom escapa a la cronología y las limitaciones espaciales y se reviven muchas escenas de la vida de Gala separadas temporalmente como si fueran partes de un sueño. Salom entrecruza los acontecimientos según las reglas de la memoria. La muchacha rusa que acude con su marido Eluard a Cadaqués para asistir a una fiesta que Dalí hace a sus amigos los surrealistas es escenificada por Salom y a partir de ahí selecciona los acontecimientos reflejando el estilo de aquella época de libertad sin límites, de provocación sexual, de ruptura con las normas del arte y la moral. Según la pieza, Gala es la que orienta, explota y estimula todos los desbordamientos de la personalidad del pintor, inculcándole sus propias pasiones sexuales exacerbadas por el erotismo de Eluard, en un peligroso juego de promiscuidad en la que se concentra la mayor parte de la acción. Salom funde palabras de sus personajes históricos con sus propias palabras. Cree el crítico que se desdibuja un Dalí tal vez excesivamente sometido al poder sexual de Gala y a su carácter despótico y cruel. Del montaje dirá que Narros dirige este texto caliente, atrevido, cargado de sinceridades verbales al borde del escándalo y con energía.⁶⁰¹

⁶⁰⁰ Crítica de CENTENO, E., “Gala, la bruja de Dalí”, *Diario 16*, Madrid, 6 de febrero de 1993.

⁶⁰¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Casi una diosa, de Jaime Salóm, o el atractivo que separa a lo real de lo pintado”, *ABC*, Madrid, 5 de febrero de 1993, pg. 99.

MARIPOSAS NEGRAS. AUTOR: Jaime Salom. DIRECCIÓN: Manuel Canseco. INTÉRPRETES: Manuel Gallardo, Charo Soriano, Miguel Molina, Silvia Tortosa. ESCENOGRAFÍA: Andrea D'Odorico y Javier Roselló. Teatro Maravillas (Festival de Otoño) del 9-11-1994 al 8-1-1995.

*Mariposas negras*⁶⁰² (1993) es un drama que relata una serie de tabúes del teatro burgués a través de las tensiones y conflictos entre cuatro personajes. El protagonista de la comedia es José, un hombre maduro y acomodado que disimula su homosexualidad y se deja querer y cuidar por Marina, la hermana menor de su madre, que lo trata con auténtica devoción. José recoge a un problemático chaperó, Bernardo, al que no consigue doblegar con la misma facilidad que a sus mariposas, a las que cría con enfermiza ansia de dominio. Aparecerá una oportunista con la que tuvo en tiempos algún escarceo, Dora, que se lía con el jovencísimo chaperó. Los intereses así cruzados nos van a servir el conflicto del primer acto con gran habilidad. En la segunda parte la comedia parece acobardarse porque Salom intenta comprender y proteger a sus personajes. No quiere aceptar que todos se prostituyen por una u otra razón, que son mariposas siniestramente negras. Trata de disimular un drama que debería ser la tragedia de la amoralidad, el oportunismo, la mentira y la deslealtad. Todos los personajes son despreciables por diferentes motivos y ninguno consigue justificar su conducta por mucho que al final asomen frases de arrepentimiento precipitado. Los personajes crean situaciones imprevisibles de acción cruda y tierna que la hacen ser una comedia en su planteamiento y un drama por su intensidad y tensión. Los personajes ponen al descubierto la imposibilidad de comunicar algunas de sus emociones provocadas por la soledad que se produce al finalizar el amor.

No es una obra moral sino un análisis del sufrimiento y el amor desde cuatro modos de verlo y de vivirlo. Marina es una solterona, bastante mayor para no enamorarse del sobrino con el que vive y con el que tuvo una estrecha relación. José, el sobrino teme envejecer y le cuesta aceptar su situación. Bernardo, es un chulo que explicita lo peor y lo mejor de sí mismo y no tiene definida su persona. Dora, el antiguo amor, viene de visita e inicia la relación con Bernardo. Estas relaciones y pasiones acaban destruyendo un sólido edificio que realmente era la fachada de un disfraz interior. Marina y José tienen en común su familia, su clase, su hogar y educación. Dora y Bernardo son dos desheredados de la vida, distintos en su procedencia pero iguales en su proceder. Los primeros siguen los paradigmas de la doble moral, el fingimiento, las formas. Los

⁶⁰² Hemos utilizado como referencia para nuestro estudio del texto: SALOM, 1995.

segundos carecen de ellas y se rigen por los instintos o la necesidad, conservando una pureza y fuerza interior que hace las veces de moral. Todos se atraen y se repelen. Marina quiere proteger a su sobrino y aspira a retenerlo para sí. Es la representante de la moral antigua, aunque ella la ha transgredido a su manera. Desprecia a Bernardo y Dora llamándolos “basura”. José se debate entre ellos sin encontrar, ni asumir las exigencias de su “yo”. Dora y Bernardo son títeres vacíos que el desarrollo de la acción convierte en seres plenos.

Centeno la califica de estreno menor y dice que “Salom ha preferido aislarse del exterior, cerrar las ventanas al mundo y crear una micro-atmósfera a su capricho. Puesta en escena convencional en la que defienden bien sus papeles todos los intérpretes. La impecable construcción de la comedia -a pesar de los cambios de cuadro no resueltos- hace que el público la siga con mucho interés”.⁶⁰³

Para Jaime de Siles es una trama coloreada de misterio con una intriga melodramatizada. Un teléfono, la oscura historia del hijo de Dora, la muerte de su marido y su turbulento pasado... el crítico no sabe si es un error o una adición de tiempo. Reconoce la violencia del lenguaje y la sordidez de los hechos que constituye su íntima verdad. Cree el crítico que la obra es fuerte y puede herir alguna sensibilidad pero que tiene valentía. “Salom objetiva la crudeza de un conflicto y propone una tierna y posible solución”.⁶⁰⁴

LA TRAMA. AUTOR: Jaime Salom. DIRECCIÓN: Ricard Reguant. INTÉRPRETES: Cristina Higuera, Andoni Ferreño, Juan Jesús Valverde, Janfri Topera, Patricia López y Luis Sánchez. ESCENOGRAFÍA: Rafael Massagué. Teatro Albéniz del 22 de enero al 16 de febrero de 1997.

*La trama*⁶⁰⁵ (1994) es una obra de suspense, intriga, enigmas, sorpresas y sobresaltos. Thriller que procede de la recreación por parte del autor de una obra anterior suya llamada *Culpables*. En esta existen notables diferencias con respecto a la original. El autor carga la mano en la relación del médico con su enfermera que, en esta versión, resultan ser los verdaderos culpables. Género policiaco con todos los ingredientes -lío de faldas, cadáver, cuentas en Suiza, médicos, enfermeras y un comisario-. Un teatro que expone cinematográficamente el argumento y está lleno de giros y efectos especiales. El argumento transcurre en una pequeña capital de provincia y está protagonizado por un

⁶⁰³ Crítica de CENTENO, E., “Buscones y embusteros”, *Diario 16*, Madrid, 9 de noviembre de 1994.

⁶⁰⁴ Crítica de DE SILES, J., “*Mariposas negras*”, *Blanco y Negro*, Madrid, 4 de diciembre de 1994.

⁶⁰⁵ Nuestra referencia para el texto de nuestro estudio es: SALOM, 1997b.

triángulo amoroso. Dos amantes y un marido engañado que lo descubre y se une a ellos para simular un crimen, el suyo, con el fin de cobrar el seguro por fallecimiento del esposo. El plan se lleva a cabo con la muerte, entierro y un funeral falso tal y como se acordó. Y ahora llega el suspense con una serie de personajes nuevos que van desmantelando el ovillo enredado. Un suspense salpicando de sustos y desengaños que van dando un vuelco al argumento y provocan la sorpresa final inesperada.

En su crítica Medina Vicario dice que el montaje carece de sutileza y tiento y lo califica de oscuro, feo y confuso. “Un espacio pobre, desangelado, incómodo, donde se introducen elementos simbólicos en un contexto realista. Impurezas visuales que provocan más sonrisas que misterio”. Luces, música y efectos especiales se empeñan en desajustarlo todo un poco más y hasta el vestuario resulta desalentador al crítico. Con todo esto le resulta comprensible que el reparto no logre despertar inquietud, tensión y sorpresa ante el desconcertante final (Medina Vicario, 1997b:7).

EL OTRO WILLIAM. AUTOR: Jaime Salom. DIRECCIÓN: Manuel Galiana. INTÉRPRETES: Manuel Galiana, Gemma Cuervo, Pilar Massa, Janfri Topera, Eduardo Mac Gregor. ESCENOGRAFÍA: Alfonso Barajas. Teatro CC de la Villa del 23 de enero al 5 de abril de 1998.

*El otro William*⁶⁰⁶ (1996). En la época isabelina, en Inglaterra, William Stanley el VI Conde de Derby es un posible heredero de la reina y se dedica vocacionalmente a escribir dramas y tragedias. Estas no pueden ser representadas con su nombre en los corrales por los cómicos debido a su estirpe y categoría. Por ello busca a alguien que le preste su firma. Un actor de segunda llamado Shakespeare. La relación de este Conde con su familia y sobre todo con el otro William constituye la trama de esta obra. Una obra que empieza y termina con la visita de unos turistas actuales al castillo de los Verby. Un drama sobre Shakespeare visto desde la perspectiva de su ambigua personalidad. La obra se sumerge en la vida del noble Sir William Stanley VI, Conde de Verby, personaje destacado en la escena política inglesa de su tiempo y al que se indica en la pieza como verdadero creador de las obras atribuidas a William Shakespeare. Este personaje es uno de los escritores que los estudiosos barajan como posible autor de dichas obras y Salom se sumerge en su vida. Nuestro autor lo retrata tratando de compatibilizar las exigencias de su título y su pasión por la escritura teatral. Esta actividad era considerada impropia e indigna de su condición social. Plantea así el dramaturgo un juego que encierra un fondo de verdad discutible,

⁶⁰⁶ El texto utilizado en nuestro estudio es: SALOM, 1997a.

incompleta e indemostrable, pero que tampoco puede ser rebatida a ciencia cierta. Según el autor: “Nadie pone en duda la genialidad de las obras atribuidas al actor de Stradford pero es cierto que no encajan con su biografía del hombre que las escribió, de cuya carrera solo se conocen algunos hechos, todos vulgares y con frecuencia mezquinos” (*El País*, 25-01-1998).⁶⁰⁷ Así queda planteada la duda ¿Quién era William Shakespeare en realidad? ¿Un autor dedicado a su teatro o un prestamista que solo escribía para ganar dinero? Quizá no era Shakespeare sino Stanley quien escribía las obras que se atribuyen al primero, superando así sus dificultades económicas y firmando su actor cómplice.

López Sancho escribe que la acción dramática de la obra es escasa, que ni siquiera hay un choque entre el conde y el criado. El problema palpita dentro del alma de William que vemos como un impostor pero que finalmente se reconoce como autor verdadero puesto que su voluntad es serlo. Cree el crítico que el escenario del estreno es bonito pero no sirve a la acción y la dificulta. El espacio y el tiempo no están claros a lo largo de los dos actos. Todo resulta atemporal, más como sueño o cuento que como drama para un sutil conflicto interno del personaje que tiene la voluntad de ser lo que no es y que en su interior acaba siéndolo.⁶⁰⁸

MÁS OMENOS AMIGAS. AUTOR: Jaime Salom. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Manuel Galiana. INTÉRPRETES: Silva Tortosa, Montse Clot y Nicolás Dueñas. Teatro Reina Victoria del 17 de agosto al 26 de septiembre de 1999.

*Más o menos amigas*⁶⁰⁹ (1998) es una comedia ligera. Dos hermanas, una de ellas cantante de cabaret y la otra empleada en una gestoría de un pequeño pueblo, se ven obligadas a la muerte de su madre a vivir juntas en la ciudad. Sus diferencias y sus contiendas son notables y sus disputas continuas. Es la crónica de un contraste entre los dos caracteres y el modo de vivir de las dos hermanas. La dualidad estructural permite al autor la oposición entre personajes. Flora tratada en su forma de ser y Dora tratada en su forma de expresarse. Flora es convencional y la segunda se expresa en un continuo “coño y joder” que la caracteriza. Condenadas a vivir juntas por sus respectivas solterías, muestran su turbulenta y cómica relación de hermanas. Se aman y al tiempo no se

⁶⁰⁷ Crítica de MUÑOZ-ROJAS, R., “Una obra plantea dudas sobre la autoría de textos de Shakespeare”, *El País*, Madrid, 25 de enero de 1998.

⁶⁰⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El otro Willian*: fantasía escénica”, *ABC*, Madrid, 25 de enero de 1998, pg. 107.

⁶⁰⁹ Texto utilizado en nuestro estudio: SALOM, 2000.

soportan. Una llamada telefónica de un galán que las confunde, produce una situación divertida y un desenlace sorprendente.

La obra se desarrolla en el interior de un apartamento y en la esquina de una calle. Flora es una mujer abnegada, sufridora y conservadora, ama de casa obsesionada por el orden y Dora es una alocada actriz de Music hall que busca el triunfo. Son hermanas, que después de años, separadas y con vidas diametralmente opuestas, vuelven a vivir juntas renaciendo sus antiguos rencores y felices recuerdos. Cuando estas disensiones ya resultan naturales en su nueva vida aparece el joven y apuesto galán dispuesto a dinamitar esta “extraña pareja”.

Esta obra es una adaptación de su anterior comedia, estrenada en Nueva York (Thalia Theater), *Una noche con Clark Gable* (1994). Como hemos referido, en la comedia, dos hermanas muy distanciadas en cuanto a carácter y costumbres se ven obligadas al morir la madre a vivir juntas. La aparición de un extraño pretendiente complica aún más su convivencia. En ella se pasa de un monólogo a corporeizarse otro personaje, la amiga-hermana. Esta surge cuando la protagonista en su monólogo la evoca. La obra se construye como encuentros o cuadros sueltos y largos parlamentos o monólogos que delatan su origen monologado. Una comedia amable con chistes y humor. La escenografía del estreno evocaba una pista de circo multicolor tapada con un feo mobiliario convencional. Un pastiche que según Enrique Centeno produce incomodidad. Otro error según el crítico es la dirección, insuficiente tanto en construcción y clarificación de personajes como en juego y ritmo escénico que el género exige. Da impresión de estar escasamente ensayada con resultado endeble y aburrido.⁶¹⁰

La comedia *Las señoritas de Avignon* (1999) explora la trepidante juventud de Picasso. A principios del siglo XX en un burdel de la calle de Aviñó de Barcelona, un joven pintor llamado Picasso, es un cliente asiduo que está enamorado de una de las chicas. Su relación con esa y las demás pupilas del establecimiento le sirven de inspiración para su célebre cuadro. Esta obra recibe el Premio de la Crítica de Madrid y el Premio de la Crítica Teatral de Nueva York. Después viene *Esta noche no hay cine* (2001) que es una comedia cómica, quizá la única de este género que escribió nuestro autor. La obra se desarrolla en 1931, recién proclamada la Segunda República. Trata sobre una compañía de cómicos que ha sido contratada para representar *Otelo* en las fiestas de un pueblo donde se hace cine todos los domingos. Al volcar el autocar que trasladaba a los actores y ser ingresados en un

⁶¹⁰ Crítica de CENTENO, E., “Más o menos amigas”, *Diario 16*, Madrid, 25 de agosto de 1999.

hospital, se debería suspender la representación. No ocurre así porque el primer actor que no iba en el autocar y la hija del dueño de la tienda de quesos del pueblo, arreglan como pueden el desaguisado e interpretan a su manera la obra. La pieza termina con unas escenas finales tan sorprendentes como regocijantes. Un año después escribe *La pecera y el mar* (2002) que es una comedia del absurdo, con mucho, mucho humor y comicidad. La pecera con sus sorpresas y su incierto futuro se desarrolla durante el primer acto y el mar donde terminan las inquietudes, el segundo. También en clave de humor disparatado y rozando lo absurdo escribe la comedia *Los increíbles* (2003). Esta rememora un cruel crimen ocurrido en los años 20 en Madrid. Aparte del humor posee también una fuerte dosis de crítica de la sociedad de su tiempo.

Una de sus últimas obras es la ópera *Yo Dalí* (2011), con música de Benguerel, narra la vida de Dalí desde que conoció a Gala en París. Todos sus amores apasionados, sus odios, sus vicisitudes y las extravagancias. Termina con la muerte del genio en una desesperada búsqueda de la sombra de Gala. Fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y en el gran Teatro del Liceo de Barcelona. Finalmente escribe dos dramas: *Las griegas* (2012) y *Callas and Medea* (2012).

Salom conoce la psicología del espectador de los sesenta, a quien le dedica muchas de sus obras. En ellas nos encontramos con una elaborada construcción escénica y una escritura cuidada. Hay una constante didáctica que lo acerca al concepto de drama de tesis. Salom es un hombre cuya evolución vital y política se deja notar en sus obras. El autor fue un niño educado en el seno de una acomodada familia burguesa y asentada ideológicamente en una posición conservadora. Sin embargo, sus inquietudes comienzan a distanciarle de unos principios que nunca se había cuestionado. Estas inquietudes van a repercutir en sus obras. En ellas se plantean temas de actualidad como el divorcio, o se cuestionan actitudes obsoletas propias de la burguesía, hasta el punto de simpatizar con ideas feministas o, también, sentirse más afín a una postura de izquierdas, como él mismo manifiesta: “y políticamente, yo, que era un hombre sin grandes inquietudes políticas, me he ido decantando cada vez más hacia la izquierda, sin llegar a un extremismo tampoco porque no me he afiliado a ningún partido y por supuesto no creo que ningún escritor deba comprometerse con nada que pueda coartar su propia libertad” (Cazorla, 1982: 11). Como autor catalán, Salom declara no sentirse nacionalista, pero si participe de muchos aspectos culturales de su tierra: *No soy nacionalista catalán. Me siento español de Cataluña, muy catalán en ciertos aspectos* (Cazorla, 1982: 13).

Santiago Moncada Mercadal (Madrid, 1926).

Premio Calderón de la Barca en dos ocasiones, es autor de un nutrido número de comedias, guiones cinematográficos y televisivos. Su intención artística fluctúa entre el puro divertimento y la gravedad de temas conflictivos. Sus primeras obras intentan un cierto compromiso social -entre ellas tenemos *Tránsito de madrugada* (1958)-, pero su carrera se dirigió en busca del público habitual de la comedia con obras como *Juegos de media noche* (1971). Como comediógrafo estrenó una buena parte de sus obras durante la Transición. En 1974 tiene lugar su debut con *La muchacha sin retorno*, que aún se mantenía en cartelera en 1975. Después estrenaría otro gran éxito de taquilla y una de sus obras más representativas. Nos referimos a *Violines y trompetas* (Oliva, 2002: 216-217).

VIOLINES Y TROMPETAS. AUTOR: Santiago Moncada. DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Juanjo Menéndez, Pilar Bardem, Violeta Cella y Jesús Puente. Teatro Infanta Isabel del 8-9-1977 al 18-6-1978. Al año siguiente vuelve al Teatro Fígaro del 9 de enero al 3 de junio de 1979 con la sustitución de las intérpretes femeninas por Lola Cardona y Marta Puig.

*Violines y trompetas*⁶¹¹, estrenada en 1977, es una pieza ligera dividida en dos actos. Se estructura en términos procedentes de la música, allegro, moderato y scherzo. Un trío de músicos es el punto de partida de la comedia. Son concertistas que ensayan y viajan juntos. La amistad y amor son los sentimientos que juegan en la trama. El tema es el de las relaciones entre dos hombres, sin vestigio homosexual. En esta relación hay una interferencia de dos mujeres, que son utilizadas por el autor como contraste, como elemento provocativo o puntos de referencia de esa amistad. Este trío está formado por un matrimonio, Irene y Rafael, y el amigo de él, Gabriel, que al mismo tiempo es amante de ella. Están desahogados económicamente, viven en un barrio residencial de Madrid y presentan desequilibrios emocionales ocasionados por el sexo. Estos desequilibrios acaban solucionándose felizmente y dentro de unos establecidos cánones morales.

El conflicto que se plantea y que trata de ser una exaltación de la amistad acaba en un enredo de parejas. Gabriel y Rafael son amigos desde hace más de veinte años. Se conocieron durante el servicio militar y desde entonces han tenido una estrecha amistad. A Rafael, escuchimizado y enfermizo, le desagrada el sexo por el esfuerzo que supone y consiente las relaciones de Irene, su mujer, con su amigo Gabriel. Al comenzar la obra,

⁶¹¹ La edición de la obra que hemos utilizado para nuestro estudio es: MONCADA MERCADAL, 1984b.

después cinco años de relaciones, los amantes deciden dejarlo pero el problema es como decírselo a Rafael, temen que le dé un soponcio. Aparece Rafael con flores, bombones y champán para celebrar el quinto aniversario de la relación entre su mujer y su amigo. Gabriel le confiesa que ha conocido a una chica. A Rafael le da un ataque y reprocha a su amigo que haya dejado a Irene. Gabriel le pide a Rafael que vuelva con su mujer y a ella tratará de convencerla. Finalmente el matrimonio vuelve a juntarse. Después Gabriel, que le ha pedido matrimonio a María y esta lo ha rechazado ofendidísima, quiere volver a la situación anterior. Rafael le cuenta que han vuelto y en ese momento llega Irene al ensayo. La historia se repite.

Esta obra obtuvo un grandísimo éxito de público y se repondría años después. Respecto a la crítica reflejamos algunas reseñas aparecidas: JULIO TRENAS.-El primer problema se plantea en el terreno de la amistad entre Gabriel y Rafael. Hay fechas sorprendentes en coincidencias: un 24 de octubre fueron ambos soldados; luego no se separarían ni en las calaveradas ni en la lucha por la vida. En igual fecha, Gabriel perpetra lo que en otro caso sería una felonía: asalta sexualmente a Irene, esposa de Rafael, enfermo, aprensivo, beneficiario incluso de las transfusiones de sangre de Gabriel, que, dicho sea de paso, liga hasta en el metro, con el consiguiente peligro de ruptura y vuelta de la esposa a su legítimo dueño. L. LOPEZ SANCHO.- Moncada plantea simultáneamente varios problemas: las amistades abusivas, el matrimonio como marchitador del amor, las diferencias generacionales sexuales y sentimentales. Lo hace con pericia, pero ni los personajes ni las situaciones son nuevos. ENRIQUE LLOVET.-Hay altibajos, hay reiteraciones, hay hallazgos felices y sombras abrumadoras. FERNANDEZ SANTOS.- bien urdida, digerible mejunje de ingredientes que tocan el halago o la parte más superficial de nuestra sensibilidad, todo ello, y ahí radica la picardía, sin ningún toque soez y tocado de cierto humor a la inglesa. LAZARO CARRETER.- la interpretación añade lo que *no* está. La labor de los actores merece ser contemplada; ambos infunden a los maniqués que encarnan, una humanidad inventada y creada *con arte* para ellos.⁶¹²

En el año 1979 estrena tres obras.

SIEMPRE NO ES TODA LA VIDA. AUTOR: Santiago Moncada DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Gemma Cuervo, Carlos Estrada, Amelia de la Torre, Guillermo Martín, Antonio Vico y Adriana Vega. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Emilio Burgos. Teatro Infanta Beatriz del 19 de enero al 11 de marzo de 1979.

⁶¹² Todas las críticas reflejadas aparecen en: ÁLVARO, 1978: 39-41.

La primera, *Siempre no es toda la vida*⁶¹³, en enero. Una comedia mediocre, a la que pretende dar una ambientación mágica. Espacio burgués, con división escénica en tres partes, ocupadas por tres parejas -que son una misma- en diferentes estadios de una relación sexual: el enamoramiento de la juventud, la apatía de la madurez y los intereses a largo plazo de la vejez. Todo nos habla de la crisis matrimonial, lo que de rutinario tiene esta institución, sus consecuencias que acaban por separar a sus miembros o unirlos por intereses egoístas. Para ello reproduce una fórmula desfasada y se decanta por el escarnio. La supuesta crisis matrimonial que pretende poner en tela de juicio no es más una enumeración de tópicos sexistas. El autor constantemente narra o describe a través de los larguísimos monólogos de sus personajes. Estos hablan sin tregua sobre un tema: el sexo.

Con los jóvenes: el chico salta de un tren en marcha y tropieza con la chica soñadora que contempla las estrellas en el porche de su casa. Enseguida pretende cautivarla. En su segundo encuentro, el querrá darle su primer beso a pesar de unos retortijones intestinales que le hacen buscar a toda prisa un árbol para evacuar. Con el tiempo, el joven, se convierte en un funcionario de solvente economía y ella en esposa cuya única preocupación es su aspecto y la fijación por un pasado que no volverá. El grueso de la comedia lo ocupa la pareja de mediana edad, que el autor ubica temporalmente en torno a la postguerra y al año 1958. Durante esta etapa de “madurez”, ella abandona a su marido y a sus hijos -ya independizados- y vive su propia vida. Permanece dos años en París y luego regresará con su marido. El no hace preguntas y ella no da demasiadas explicaciones. En la edad senil continua el sexo como eje de sus vidas. El anciano debe someterse a una extirpación de testículo. Es el matrimonio que permanece unido como fruto del interés. Ambos enumerarán a sus muchos nietos, jóvenes a quienes no comprenden porque son: punkies, gays, yonkies o nietas violadas repetidamente, previa ingestión de píldora, por chicos muy finos.

Personajes que se solidarizan entre sí. Maduro que aconseja como poseer a una mujer al joven, mujeres que se hacen gazmoñas confidencias sentimentales o algún chistecito sobre la figura de Franco para una comedia pobre humorísticamente y que se despeña con situaciones ridículas. Discusiones sobre pequeñas sandeces, enfados pueriles acompañados de ataques histéricos y tropiezos sucesivos con un clérigo. En momentos para conseguir la gracia se raya en la ofensa o se habla de la impotencia sexual fruto de

⁶¹³ Usamos como referencia para el estudio del texto en nuestro trabajo: MONCADA MERCADAL, 1979.

la edad con impertinencia. Al final todo permanece equilibrado, como si la vida, pese a sus avatares, se mantuviera en su punto justo.

En la prensa, su autor, manifiesta las dificultades que tuvo a la hora de escribirla, que para él es una obra tierna, a veces divertida, siempre amena y, a menudo, melancólica. Afirmando que es lo que ha intentado. “Tema meditado durante mucho tiempo; llegué a escribir el primer acto dos veces, luego desistí pensando que lo que me proponía era teatralmente inviable, hasta que un buen día di con la solución y escribí la comedia de un tirón, en tres semanas de trabajo intenso” (*ABC*, 19-01-1979).⁶¹⁴

VIVAMOS HOY. AUTOR: Santiago Moncada. DIRECCIÓN: Manuel Collado Álvarez. INTÉRPRETES: Julia Gutiérrez Caba, Ricardo Merino, Pastor Serrador y Yolanda Ríos. DECORADO: Javier Artiñano. Teatro Reina Victoria del 8 de septiembre al 9 de diciembre de 1979.

La segunda estrenada en septiembre se titula *Vivamos hoy*⁶¹⁵. Son cuatro personajes y una crisis matrimonial. Argumento simple, Manuel y Laura llevan veintidós años casados con una relación en declive. Laura es bella e inteligente y su ocupación es ir a la peluquería porque en casa se aburre. Él tiene una amante, Julia, periodista que habla y habla sin parar. Su tema preferido es la desinhibición sexual. Por su conversación -más bien monólogo- conocemos los hábitos de vida de la acomodada y moderna sociedad madrileña, en la que todo es artificial y hasta el perro va al psiquiatra. Pero Manuel no concede importancia a esas costumbres generadas en la vorágine de las ciudades y que su amante denuncia de una manera desquiciada. Para Manuel, Julia solo es un objeto de su deseo y por lo tanto no le interesa lo que tenga que decir. Cuando el médico le dice a Manuel que a Laura su mujer le quedan dos meses de vida, el siente remordimientos y decide corregirse transitoriamente para que su esposa muera feliz. Para ello rompe con Julia de la que espera le comprenda, pero ella se indigna y lo echa. Manuel regresa con su esposa. Cuando llega aprovecha para darle a su íntimo amigo Carlos la noticia. Carlos, que de lo único que habla es del caos circulatorio de Madrid, con lo cual tiene en común con Julia la monotonía conversacional, se siente muy afectado y lo muestra con una actitud desbordada por el histrionismo. Manuel le ruega que mantenga el secreto. Llega Laura e intentan fingir indiferencia resultando exagerado su comportamiento. Cuando Laura y Manuel se quedan solos, los diálogos se plagan de reproches, especialmente en

⁶¹⁴ El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “*Siempre no es toda la vida*, de Santiago Moncada”, *ABC*, Madrid, 19 de enero de 1979, pg. 47.

⁶¹⁵ Texto sobre el que trabajamos para nuestro estudio: MONCADA MERCADAL, 1984c.

lo sexual, su insatisfacción parece ser la causa de su fracaso. Ella le cuenta que Carlos es su amante. Al regresar este, se produce una situación tensa que se rompe con una llamada de Julia para decir que una de las radiografías que se dejó Manuel es de hombre. Esto alivia al protagonista que descubre que su mujer no está enferma. El doctor confirma la confusión. Laura pide explicaciones y su marido le cuenta lo sucedido. La comedia concluye con el regreso de Manuel a casa de su amante, a la que miente para que lo perdone. El final que hace creer que Manuel intuye que las radiografías son suyas y será él quien muera.

Coincide la crítica en su escasa validez y afirma que lo menos válido es que utilice un truco muy manejado ya en diversas variantes, el del error en un diagnóstico mortal para desencadenar las dramáticas confesiones de una pareja matrimonial que, como todas, según Moncada, ha dejado de amarse y vive la frustración del amor inicial. Los defectos del autor se intensifican. La artificialidad resulta patente. El diálogo se recarga de enumeraciones de actualidad, demasiadas. El público de la noche en que el crítico asistió a la representación tomó bien la comedia (López Sancho).⁶¹⁶ En este sentido también se pronuncia el crítico del diario *El País*, que dice que la obra está hecha con el tejido más antiguo del mal teatro burgués: lo inverosímil, lo convencional, la necesidad de obligar al público a que acepte lo inaceptable en las situaciones básicas, la manipulación psicológica y la moral (Haro Tecglen).⁶¹⁷

SALVAR A LOS DELFINES. AUTOR: Santiago Moncada. DIRECCIÓN: José Luis Alonso. INTÉRPRETES: Amparo Rivelles, Ángel Picazo, Víctor Valverde, Cristina Galbó y Kunio Kobayashi. ESCENOGRAFÍA: Pin Morales y Román Arango. Teatro Infanta Isabel del 14-9-1979 al 2-3-1980. Repuesta 15 de mayo de 1985 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid con DIRECCIÓN: Diego Serrano. INTÉRPRETES: Élisabeth Ramírez, Julio Monje, Manuel Brun, Amelia del Valle, Gonzalo Santos.

En el mismo mes de septiembre, día 14, estrena la tercera obra en ese año, 1979, *Salvada a los delfines*⁶¹⁸ y que poco varía de otras comedias suyas. La estructura, los personajes y las situaciones son las mismas. El personaje de Lisa quiere representar el papel de la mujer actual pero muy pocas mujeres en 1979 tenían el nivel de vida que ella refleja. Lisa puede permitirse tener a sus hijos en un internado suizo, estar separadas de sus pudientes

⁶¹⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Vivamos hoy, de Santiago Moncada, en el Reina Victoria”, *ABC*, Madrid, 12 de septiembre de 1979, pg. 45.

⁶¹⁷ Crítica de HARO TECGLEN, E. “Lo inverosímil”, *El País*, Madrid, 11 de septiembre de 1979, pg.28.

⁶¹⁸ Referente textual para nuestro estudio: MONCADA MERCADAL, 1984a.

maridos y poseer un amante millonario que le preparase la cena. Lisa es psiquiatra de profesión y su especialidad es la sexología. Se toma su trabajo tan en serio que acaba por llevarse los deberes a casa, nos referimos a Guillermo, un banquero al que conoció siete años atrás. Por aquel entonces Guillermo tenía unos cuarenta años y una impotencia sexual tan frustrante que le hacía perder dinero en la Bolsa. Conoció a Lisa y la recuperación bancaria fue inmediata porque gracias a las sesiones de sexo que mantenía con su doctora recuperó su orgullo masculino y su capacidad laboral. Guillermo es un hombre sencillo que se conforma con poco, exactamente lo contrario que Arturo, el primer marido de Lisa, un hombre decidido, apuesto y tunante.

Durante el primer acto, en unos diálogos llenos de ironía cuya malicia no está exenta de gracia y un toque sentimental, el matrimonio no solo se queja del desastre que supuso su vida en común, sino que nos habla de su hija Gabriela, díscola y rebelde, a la que no han visto en los dos últimos años porque ha estado recorriendo el mundo de comuna en comuna suscrita a la contracultura. La madre se siente culpable por la vida que lleva su hija y que no se parece a lo que deseaba para su futuro. El padre, comprensivo, trata de no sacar las cosas de contexto. Se va a celebrar una reunión familiar donde Gabriela presentará a su prometido. Cuando esta aparece su madre se sorprende al encontrarla elegantemente vestida para cenar y no con una hippy. La confusión y el desconcierto surgen cuando presenta a su novio. Este es un budista vestido con túnica naranja, cabeza afeitada y que se presenta besando el pubis materno. En el segundo acto, trascurrida la cena, estamos en la sobremesa cuyo tema son las diferencias entre las culturas oriental y occidental. Pero Lisa desea hablar a solas con su hija y pide a los hombres que se vayan. Su hija le revela que su prometido y ella son vírgenes. Lisa comprende la pureza espiritual de su hija y del muchacho y les da sus bendiciones con una cierta tristeza imaginando el daño que les pueden ocasionar por ser dos almas tan cándidas. Por otro lado acepta y admira la decisión que han tomado de querer dedicarse a salvar delfines (aquí se apunta el juego verbal del título). Cuando ambos se marchan, Arturo le propone a Lisa, con el permiso de Guillermo, volver a vivir juntos. Guillermo cede educadamente pero Lisa lo rechaza y por ello el banquero se siente muy afortunado. El telón cae.

El interés del estreno de *Salvar a los delfines* residía en la reaparición de Amparo Rivelles. Tras veintidós años en tierras mexicanas la actriz vuelve con esta obra, que a juicio de unos es una buena elección y según la opinión de otros un desacierto a su calidad interpretativa. Respecto a la obra todos coinciden en señalar un exceso verbal que no suple la falta de acontecimientos escénicos. Señala Haro Tecglen: “La obra en sí es

endeble. Son personajes que cuentan cosas y no personajes a quienes les está sucediendo algo. Como todo se cuenta, son necesarias las escenas de dos personajes para sostener el diálogo, que generalmente es un doble monólogo”.⁶¹⁹ Según López Sancho, Moncada quiere crear con su protagonista una mujer madura, trabajadora, bella, pero sobre todo inteligente. Un poco al margen de la realidad social porque las circunstancias reales son otras y si no tomemos nota del comentario del crítico, que tras hacer un elogio a la actriz Amparo Rivelles dice de su personaje: “Amparo Rivelles logra dar verdad a una figura femenina que se pasa un poco de lista, lo que se justifica por su profesión”.⁶²⁰

En la reposición de 1985, con Élis Ramírez como protagonista, José Monleón habla de la confrontación entre padres e hijos. Estos últimos son los puros pero también los ingenuos, los que hacen sonreír mientras los padres se quedan en esa desvergüenza inteligente, en esa especie de encanallamiento confortable.⁶²¹ Y López Sancho cae en la inevitable comparación de protagonistas: “*¡Qué lejos de aquella fina interpretación de Amparo Rivelles, bajo la delicada batuta directiva de José Luis Alonso!*”.⁶²²

Desde esta última obra, estrena con mucha frecuencia otras de irregular calidad esencialmente de carácter cómico.

LAS OREJAS DEL LOBO. AUTOR: Santiago Moncada. . DIRECCIÓN: Cayetano Luca de Tena. INTÉRPRETES: Manuel Tejada, Teresa Rabal, Miguel Ayones, Antonio Iranzo. DECORADOS: Emilio Burgos. Teatro Lara del 30 de septiembre al 2 de noviembre de 1980.

Al año siguiente, 1980, vuelve a la cartelera con *Las orejas del lobo*⁶²³. Otra historia sobre crisis matrimoniales con un fondo de “*el dinero no da la felicidad*”. Irene desde niña ha sido mimada y consentida, gozó de una infancia feliz construida por su madre. De esta sabemos que se suicidó por la infidelidad de su marido y por la extensa prole extra-matrimonial de este que lo convertía no solo en el dueño de las tierras, sino en el padre de casi todos sus habitantes. Irene ahora es una hermosa mujer que está casada con un marido rico y político ambicioso, pero es infeliz porque continúa enamorada del primer

⁶¹⁹ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “La vuelta de Amparo Rivelles”, *El País*, Madrid, 18 de septiembre de 1979, pg. 36.

⁶²⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Triunfal reaparición de Amparo Rivelles con *Salvad a los delfines*”, *ABC*, Madrid, 16 de septiembre de 1979, pg. 53.

⁶²¹ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “La vieja comedia burguesa”, *Diario 16*, Madrid, 18 de mayo de 1985, pg. 28.

⁶²² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Salvad a los delfines*, en aguas de Infanta Isabel”, *ABC*, Madrid, 25 de mayo de 1985, pg. 88.

⁶²³ El texto que utilizamos para nuestro estudio de la obra es: MONCADA MERCADAL, 1980.

muchacho que conoció. Este es Javier, un chico de clase inferior con el que compartió su infancia y adolescencia hasta que él decidió ingresar en el Seminario y hacerse sacerdote. Ella no soporta la monotonía de su matrimonio, tiene relaciones con otros hombres en las que sexo, alcohol y tabaco no la apartan de su apática existencia. Sus excesos se acentúan al regresar a la villa familiar porque allí mantiene encuentros íntimos con un rudo campesino. De ello se entera José, el maestro del pueblo, que se siente atraído por ella y pretende chantajearla. La propone relaciones sexuales a cambio de no contarle nada a su marido. Irene bebida y cansada llama a su marido. Este acude y ella le expone la situación y el motivo de la presencia del maestro. Todo esto se rodea de unas condiciones meteorológicas adversas que contribuyen a un clima tenso. La tormenta que se desencadena al final del primer acto no cesará hasta casi el final del segundo. Planteado el conflicto, la acción se relaja discutiendo los “porqués”. Carlos, el marido, es un hombre maduro, contenido, cerebral y enemigo de escenas. Resiste hasta el final las justificaciones de su esposa. Ahora entrará en escena Javier. La presencia del sacerdote rompe el clima de reproches que venían manteniendo. El marido sale para preparar su equipaje, momento que aprovecha Irene para repetir a Javier el amor que le sigue profesando. Como Javier tiene muy claro su deseo de ser sacerdote y Carlos se marcha, Irene decide permanecer en esa casa habitada por sus recuerdos, en un mundo en el que resulta absurdo agarrar a un lobo por las orejas puesto que tarde o temprano hay que soltarlo o pactar con él.

La crítica lamenta que la calidad interpretativa esté al servicio de una obra tan poco lograda y concluye diciendo: “Con esta atroz idea, Moncada ha creado una comedia en la que parece que no pasa nada. Monótona, reiterativa, abundante de un diálogo lleno de tópicos y lugares comunes y de ideas mostrencas” (Haro Tecglen).⁶²⁴ Del mismo parecer es López Sancho, quien añade un juicio moral sobre las cuestiones que plantea el autor:

Esas cosas que el señor Moncada califica de vulgares y torpes son el amor duradero, la fidelidad, la honestidad, el respeto al prójimo, la aceptación de deberes. Sin duda el señor Moncada cree que ser aristócrata consiste en considerar todo lo que constituye el orden moral de los demás como "cosas vulgares y torpes". Valorando como importantes signos externos el champán, el "Rolls" o las cenas íntimas en "Maxims". Por eso escribe eso que nuestros padres

⁶²⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Lástima, lástima”, *El País*, Madrid, 2 de octubre de 1980, pg.35.

*llamaban "alta comedia" con personajes ricos y que visten frac o "smoking" o, como ahora, modelitos de Nina Ricci para andar por casa o para insignia de oficio en busconas elegantes de bar o de gran hotel.*⁶²⁵

EL HOMBRE DEL ATARDECER. AUTOR: Santiago Moncada DIRECCIÓN: Mara Recatero. INTÉRPRETES: Amparo Rivelles, Margot Cottens, José Luis Alonso, Jesús Puente y María Casal. ESCENOGRAFÍA: Alfonso López Barajas. Teatro Alcázar del 7 de octubre al 31 de diciembre de 1981.

Posteriormente estrena *El hombre del atardecer*⁶²⁶ (1981). Esta gira en torno a las relaciones de pareja y la imposibilidad de un amor, como sinónimo de “sexo”, entre ricos y pobres y generaciones diferentes. El lugar es una terraza de una villa muy lujosa habitada por dos mujeres maduras cuyas únicas preocupaciones son el sexo y la guerra contra las arrugas. Amelia es un personaje gracioso y bufón. Julia, más burda y práctica, pide a la vida un hombre que satisfaga sus caprichos, en especial el de las joyas, ya que cuando el amor muere estas son una garantía económica. Esta es más romántica y está enamorada de Charly, un joven dedicado a la prostitución, cosa que no le importa. Quiere sentirse joven y cree conseguirlo con su joven amante. Después de enviudar tres veces y haber derrochado el dinero, tiene apuros económicos. A estos hay que añadir el último capricho de Charly, un coche Ferrari. Con tales necesidades decide vender la casa para costear el sexo que consume. Llegará Ernesto, un posible comprador, para ver la casa. Ernesto es un hombre mayor que viene acompañado por su amante Hermi a quien presenta como su sobrina. Igual hará ella con respecto a Charly. La atracción entre los dos jóvenes es inevitable y pone en evidencia los celos de Julia. Ernesto sobrelleva la situación más cínicamente y es consciente de que los jóvenes tienen otro tipo de necesidades y deseos. El autor ironiza, sin salirse del tópico, sobre la madurez como símbolo de un poder corruptor y de la juventud como instrumento sexual sin cerebro y una jerga vacua. Es la soledad de unos que compran amor con dinero y carestía económica de otros que venden sexo. Todo para terminar separándose y *cada oveja con su pareja*.

A Eduardo Haro Tecglen y a la crítica en general no les es ajena la falta de originalidad de la comedia y algunos parlamentos: “Cada siglo ha producido sus obras en este mismo sentido. Parecía que al final de este ya no iba a pasar en el escenario una cosa así, pues pasa, Moncada hace que pase. Moncada se deja perfumar vagamente por la nostalgia de

⁶²⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Las orejas del lobo*, de Santiago Moncada”, *ABC*, Madrid, 2 de octubre de 1980, pg. 56.

⁶²⁶ Nuestro estudio de la obra está basado en la edición. MONCADA MERCADAL, 1985.

Colette - *Cheri*-, se deja impregnar por el cinismo de Oscar Wilde -hasta con frases enteras, sobre la tentación, por ejemplo- y por un cierto tono de Shaw”.⁶²⁷ López Sancho reconoce en ella tal endeblez, que apenas puede guardar el equilibrio: “El texto es peligroso y bastaría un error, un exceso de expresividad para deslizarse el sentimentalismo del tema hacia lo ridículo”. Y concluye que por ese afilado filo se desliza el teatro de Moncada.⁶²⁸

LAS TORMENTAS NO VUELVEN. AUTOR: Santiago Moncada. DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Licia Calderón, Jesús Puente, Amparo Larrañaga, Rafael Ramos de Castro y Aurora Redondo. ESCENOGRAFÍA: Alfonso López Barajas. Teatro Príncipe del 3-12-1982 al 8-5-1983.

*Las tormentas no vuelven*⁶²⁹ (1982) es una comedia con personajes muy definidos en edad y posición social, cuyo tema, la relación de hombres y mujeres, se desliza por una vertiente sexual. Juan, el personaje principal, es un científico maduro, que tras la muerte de su esposa se refugia en sus investigaciones etológicas. Tanta dedicación le ha hecho saber más sobre el comportamiento de los animales que sobre el hombre. De ahí que decida escribir un libro que tenga por objeto esta especie tan complicada. Cuenta con la colaboración de Gabriela, su eficiente secretaria, antigua alumna, enamorada y atraída físicamente por él. Juan no hace caso a sus insinuaciones por dos motivos. El primero porque el autor ha querido caracterizarlo como un hombre sabio, imbuido en su mundo interior y ajeno a cuanto le rodea y segundo porque hace seis años, durante la enfermedad de su esposa, tuvo una aventura con Gabriela. Desde entonces y aferrado al recuerdo de la difunta, considera a Gabriela como un instrumento de trabajo. Gabriela, a sus treinta y cinco años, solo se ha enamorado de Juan. Él es único hombre con quien ha mantenido un contacto íntimo, vive de ese recuerdo y pretende su repetición. Su primera experiencia con Juan fue en una noche tormentosa -que justifica el título de la comedia-. Su mirada nostálgica hacia el pasado le provoca cierta excitación, pero las tormentas no vuelven, llegan otras. Lo mismo ocurre en la obra. Esta noche de tormenta irrumpe en el salón -prácticamente desnuda- una muchacha que huye de su novio. Juan la reconoce como la muchacha que sorprendió bañándose en el río y a quien espió cuando ella y Pedro, su

⁶²⁷ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Todo tiempo pasado fue mejor”, *El País*, Madrid, 8 de octubre de 1981, pg.33.

⁶²⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Reaparición de Amparo Rivelles con *El hombre del atardecer*, en el Alcázar”, *ABC*, Madrid, 9 de octubre de 1981, pg.56.

⁶²⁹ Texto de referencia para nuestro estudio de la obra: MONCADA MERCADAL, 1985b.

pareja, iniciaron un preámbulo amoroso que concluyó violentamente. Entonces él no intervino porque estaba recogiendo material científico.

Tenemos un hombre maduro y una mujer joven perseguida por un muchacho de su edad. Moncada vuelve a incidir sobre las diferencias que separan a ambos grupos. Los maduros caracterizados por su exquisito comportamiento y los jóvenes por su degradado lenguaje y su aspecto desaliñado. Las licencias antiestéticas, como puede ser la apariencia de Pedro, tienen una finalidad cómica y al mismo tiempo crítica hacia un sector por el que la burguesía se siente amenazada. En sus enfrentamientos entre los diferentes estratos, al final, solo tienen cabida aquellos que el autor considera buenos, sensatos y bondadosos. Por eso a un personaje cándido como Juan le pone delante otra alma pura como es Ana. La pureza de esta no solo es psíquica sino física, de modo que su virginidad se convierte en salvaguarda de su inocencia. Ana hace su entrada desnuda. Esta circunstancia, que exteriormente escandaliza al público pero que excita su hipócrita moral, se pretende que sea interpretada como una expresión de inocencia. Aparece desnuda porque huye de Pedro que quiere empujarla hacia un acto para el que ella no se siente preparada. Ella precisa del enamoramiento para mantener una relación sexual. Esto llena de satisfacción al público. El regocijo catártico se produce cuando el espectador no solo tiene ante sí a una virgen, sino que el autor hace de ella una heroína mártir y santa porque Ana no se ha dedicado a la prostitución, oficio efectuado durante generaciones en su familia. Su abuela, con la que vive, no escatimó esfuerzos y sacrificios para hacer de su nieta una prostituta con clase, sin embargo ella se niega. Tras el arrebato de celos de Gabriela quedan solos Juan y Ana. El la encuentra parecido con su esposa y surge la atracción. En la intimidad, con una tormenta en su momento más álgido y el whisky, acaban borrachos y Juan la lleva en brazos hasta su dormitorio. Nos hacen creer que han pasado juntos la noche pero es un acuerdo para conseguir que la abuela la deje tranquila. Al día siguiente se presenta esta, una vieja prostituta con mucho oficio que viene a cerrar la operación económica y pide un importe por el servicio, a escondidas de la joven. A solas con Juan, Gabriela le cuenta que la noche anterior se encontró con Pedro, tomaron unas copas, ella le propuso ir a un motel para resarcirse de su rechazo pero se arrepintió y no sucedió nada. Juan le confiesa que tampoco ocurrió nada con Ana, y así felices reanudan su trabajo tras una tormenta pasajera. El telón cae.

Una parte de la crítica achaca la poca importancia de la comedia a fallos en la interpretación y de paso le dan algún consejo al autor: “Si fuera capaz de pasarle la garlopa a su texto, quitarle gracias innecesarias -que Puente le devuelva humanidad triste y quite

payasería- quizá recuperaría para su tema sentimental, escasamente profundo, construido con cierta gratuidad corregible, una excelente comedia” (López Sancho).⁶³⁰ Eduardo Haro Tecglen por su parte, subraya las reminiscencias de un teatro de otra época: “[...] *queda claro que Santiago Moncada obedece más a las leyes del teatro de la época de la censura que a otra cosa*”.⁶³¹

Pese al hecho de que Moncada escribe siempre la misma comedia, su obra *La muchacha sin retorno* de 1974, se repuso en 1976, e igualmente volvió a la cartelera *Violines y trompetas* de 1978 a 1981. Incluso veinticinco años más tarde, en la temporada 2002-03, se repone si bien es cierto que con escaso éxito.

¿QUÉ TAL, CARIÑO? AUTOR: Santiago Moncada. DIRECCIÓN: Joaquín Vida. INTÉRPRETES: Carlos Larrañaga, Nicolás Dueñas, María Silva y Silvia Tortosa Davis. ESCENOGRAFÍA: Tony Cortés. Teatro Marquina del 25 de abril al 1 de junio de 1986. Se repondrá en el Teatro Alcázar.

En 1986, con motivo de su siguiente estreno, Moncada afirma que “el amor y la muerte, la traición y el arrepentimiento son los elementos fundamentales para crear sus historias. Que trata situaciones muy dramáticas sin tomarlas demasiado en serio y que es algo que no puede ni quiere remediar. Cree que ese balanceo entre la risa y la ternura, entre la pírueta cómica y la sinceridad sentimental, tienen en *¿Qué tal, cariño?*⁶³² una oscilación mayor de lo habitual en él” (*ABC*, 25-04-1986).⁶³³ El autor juega con el retorno desde ultratumba del cónyuge querido e intenta justificarlo “científicamente” como fenómeno paranormal. Interesado por el pensamiento zen, la parapsicología y sus aledaños filosóficos, plantea una situación difícil. La del momento en que el encefalograma de una mujer en coma, tras un accidente de automóvil, va a quedar plano. En ese instante de la muerte cerebral, la moribunda se desdobra y se reúne con su marido, también desdoblado, puesto que este estará a su cabecera, en el hotel en que se conocieron. Allí vivían el día del accidente mortal.

Un atrevido juego en el que encaja otros temas complejos: la sinceridad, nunca decir lo que se siente, la fidelidad, la caducidad del amor, el deseo de huir. Moncada combina cuatro personajes, dos parejas, en las que una actúa como imagen de la otra. Imágenes

⁶³⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Las tormentas no vuelven*, la misma nota en el violín de Santiago Moncada”, *ABC*, Madrid, 5 de diciembre de 1982, pg. 81.

⁶³¹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Ecos de censura”, *El País*, Madrid, 2 de diciembre de 1982, pg. 37.

⁶³² El texto utilizado en nuestro estudio es: MONCADA MERCADAL, 1987.

⁶³³ Antecrítica, “*¿Qué tal cariño?*, de Santiago Moncada”, *ABC*, Madrid, 25 de abril de 1986, pg. 77.

reduplicadas, dos parejas infieles pero constantes; la pareja principal incluso hasta más allá de la muerte, gracias a un efecto final que deja abierto todo el juego parapsicológico establecido a lo largo de los dos actos (Guerenaberrena, 1986a: 26).

Para Julia Arrollo el sustento dramático es pobre y los personajes muy endebles. “El autor mezcla metafísicas de andar por casa con chistes manidos y un enredo de infidelidades conyugales, tan previsible como ramplón, de acentuado carácter machista, para desembocar en un sentimiento ternurista. Un diálogo repetitivo que a veces intenta ser literariamente pedante y otras chistosamente gracioso”. El texto no funciona.⁶³⁴ Contrario es López Sancho que dice del diálogo que es fluido e ingenioso.⁶³⁵ Y para Haro Tecglen todo suena a visto y a oído ya. “Hay una mezcla de angustia por las almas perdidas con el psicoanálisis y con la evanescencia del tiempo. Un ideario de teatro poético, misterioso, nostálgico, filosófico. Frases supuestamente cómicas y sorpresas exageradas entre fragmentos de intención poética y dramática. Explicaciones pseudocientíficas para dar carácter de verosimilitud a lo que pasa”.⁶³⁶

SEPARADA, PERO CON NOVIOS. AUTOR: Santiago Moncada. DIRECCIÓN: Santiago Moncada. INTÉRPRETES: Jesús Molina, Anastasio de la Fuente, Pepita Martín, Florinda Chico, Manolo Cal y Mabel Ordóñez. Teatro Cómico del 27 de marzo al 8 de mayo de 1987.

Separada, pero con novios (1987) presenta una familia regentada por una madre que ha tenido que afrontar una separación y que se permite hablar con todo desparpajo tanto de los precios de la fruta, de la política internacional o de los pormenores de su primera cita sexual. Se quedó embarazada, se casó, se separó y tuvo que madurar sola y abandonada. Por las noches trabaja en el guardarropa de una boite y de día remienda casullas de obispos en la misma sala donde su cuñado ensaya partituras de platillos para amenizar el paro, su abuelo con párkinson lee en el “ABC” el debate sobre el estado de la Nación y don Ernesto, un pensionista, experimenta la fecundación in vitro con los ratones y la fecundación directa con la niña de la casa. En definitiva teatro de pueblo, de emoción y risa franca (Oliva, M.V., 1987e: 47). De *Separada pero con novios* dirá su autor:

⁶³⁴ Crítica de ARROYO, J., “¿Qué tal cariño?”, *YA*, Madrid, 1 de mayo de 1986.

⁶³⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Trivialidad y trascendencia divertida: ¿Qué tal cariño?”, *ABC*, Madrid, 1 de mayo de 1986, pg. 75.

⁶³⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Vulgarización”, *El País*, Madrid, 5 de mayo de 1986.

Padecemos una época incómoda, difícil y angustiada. Paro, problemas económicos, nervios, presiones fiscales. Vivimos acuciados por la prisa y hasta los escasos momentos de felicidad que algunos consiguen arrancar de su existencia, se disfrutan apresuradamente. Hoy día, no es fácil encontrar un hueco para el sosiego [...] En “Separada, pero con novios” la trepidación de la existencia actual se experimenta amortiguada por el humor. Sara, la heroína, mujer fuerte que ama la vida, se niega a renunciar a la felicidad y lucha por ella a pesar de sus errores y de los obstáculos materiales que se ve obligada a superar. Asistimos, espero entre risas, a su peripecia dramática y deseo que se sientan ustedes contagiados por su vitalidad y coraje [...] Pensada y escrita para Florinda Chico la obra podría ser mejor, pero Sara jamás podría haber encontrado otra intérprete tan idónea como ella. Llena de brío, infatigable, emotiva en los momentos sentimentales, divertida en los instantes jocosos, tierna, desesperada (ABC, 31-03-1987).⁶³⁷

Curiosamente a Lorenzo López Sancho no le gustó la función, ni los actores y así lo expresa en su crítica:

La nueva pieza de Moncada es una comedia de figurón por encargo. Florinda Chico ha estropeado el figurón. No quiero decir que el figurón sea bueno. Excesivo de texto, resulta más bien un profuso monólogo con acompañamiento. Las dotes de Florinda Chico no dan para tanto. No está a su alcance sustituir la acción, inexistente, por un relato incesante. A veces se pasea por el escenario o se sienta en una esquina cara al público y les hace destinatarios de su discurso en vez de dialogar con los otros semi-personajes semi-espectadores del asunto. Moncada no se ha respetado a sí mismo en este pequeño engendro de figurón con un desenlace sin desenlace. Acaso ha pretendido jugar alegóricamente con una idea de la actual España, llena de problemas, mísera, sin soluciones pero aferrada a la esperanza. Algo así parece en el arranque pero todo se disuelve. Sacar adelante algo así es un inútil esfuerzo que revela las insuficiencias de Florinda Chico, simpaticona, aguerrida y desproporcionada. De Manolo Cal, actor digamos muy peculiar, que no puede estar peor. Anastasio de la Fuente se esfuerza en su inconsistente

⁶³⁷ Crítica de GALINDO, C., “Florinda Chico vuelve a la escena con una comedia de Moncada”, ABC, Madrid, 31 de marzo de 1987, pg.86.

*personaje y lo mismo sucede con Molina. Pepita Martin carece de gracia y Mabel Ordóñez luce su esbelta figura. No obstante el público aplaudió calurosamente al final después de haber reído mucho todas las groserías sexuales del texto. Groserías en torno a unos problemas vulgares, carencia económica, vidas marginadas, dualidad erótica de una mujer más dada a los placeres del sexo que a la estética de bordar casullas, problemas que, no se sabe bien por qué, el autor considera graves y dramáticos en su comedia de mucha risa.*⁶³⁸

José Monleón se expresa en la misma línea y dice que la situación y los personajes iniciales tienen un punto de interés que resulta rápidamente anulado por la servidumbre a la actriz protagonista, en función de la cual, de manera inmediata y un tanto burda, se estructuran la acción y el diálogo. “El autor ha de crear el personaje que mejor exprese el imaginario de la actriz que hace el encargo. Sacarlo a la luz es el único modo de salvar un resultado burdo y teatralmente torpe cuando uno siente que el público está más pendiente de las gracias de la intérprete que de la historia de su personaje”.⁶³⁹ Conviven en Moncada dos personalidades la del que imagina y la del que intenta, a toda costa divertir al menos exigente de los espectadores, como en este caso, con constantes apelaciones a un estereotipo eficaz que muestran un evidente conocimiento de los gustos de su público (Oliva, M.V., 1987e: 47).

PUNTO Y COMA. AUTOR: Santiago Moncada. DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Paco Morán, Pilar Bardem, Pedro Civera y Lali Rovira. ESCENOGRAFÍA: Rafael Redondo. Estreno: 16 de enero de 1987, en el Teatro Gaya de Barcelona. En Madrid: Teatro Reina Victoria del 2 de abril al 14 de junio de 1987.

Punto y coma (1987) presenta dos personajes que ilustran al héroe y al antihéroe, el que nace con estrella y el que nace estrellado. El autor, en unas declaraciones previas a su estreno, dice que el tema de la obra es la amistad entre dos hombres diametralmente dispares, que avanzan juntos entre una madurez aún activa y vital y la temida jubilación, antesala de otras jubilaciones no estrictamente laborales. Moncada confiesa que gran parte de las esperanzas puestas en *Punto y coma* se basan en la labor interpretativa de Paco Morán. “Este ha creado un personaje tierno y divertido que roba materialmente de

⁶³⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Deslices de una *Separada, pero con novios* y de su autor, Santiago Moncada”, *ABC*, Madrid, 3 de abril de 1987.

⁶³⁹ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Separada pero con novios*”, *Diario 16*, Madrid, 4 de abril de 1987.

las cuartillas para acoplarlo a su personalidad en una labor magnífica” (ABC, 14-03-1987).⁶⁴⁰ O sea, que a juzgar por lo que dice el autor estamos ante un poco más de lo mismo. En el programa de mano del espectáculo aclara:

Las discusiones, las pequeñas manías de cada uno, las escaramuzas verbales, la rivalidad frente a una mujer, son situaciones que trato a lo largo de esta historia procurando siempre eludir la amargura o la actitud para inclinarme siempre abiertamente por la sonrisa y la comprensión. Por muy enconadas que parezcan las confrontaciones entre mis dos apóstoles de lo cotidiano -Juan y Pedro- ambos saben que el trayecto principal de sus vidas ya ha transcurrido y que, al final, solo contarán con el apoyo mutuo. En el choque de dos caracteres diferentes, el débil se muestra siempre más quisquilloso y agresivo que el fuerte pero, a la postre, es el que lleva las de perder (Oliva, M.V., 1987e: 48).

Veamos algunas críticas que nos darán una idea de lo que fue. En su reseña CENTENO juzga *Punto y coma* como una comedia de un veterano en esta clase de obras. La presenta Paco Morán, que como en las compañías de hace cincuenta años prescinde incluso de la figura del director. Se trata de moverse por el convencional decorado y de gesticular, poner caras, inventarse chistes sobre la marcha y meter cuantas morcillas se comprueben eficaces para hacer reír, aunque no exista relación con el personaje. Incluso se le llega a afeminar asomando descaradamente la "pluma", también para producir gracia. Continúa diciendo que así resulta imposible saber dónde termina el texto del autor y dónde el del actor, que sirve a su propio lucimiento de hombre gracioso. La trama de la comedia importa poco, de modo que hay largos momentos en los que personajes y público se olvidan de ella para dedicarse pura y sencillamente a buscar la diversión del juego de palabras.⁶⁴¹ JOAN SAGARRA nos resume el argumento de lo que llama comedietta. Juanito y Pedro, los protagonistas, son dos cuarentones, hermanos putativos y de leche. Ambos son hijos de madre soltera. La una tuvo a Pedro con un cabo y la otra a Juanito con un soldado raso. A ambos los crió la misma ama, solo que a Pedro le tocó el pecho bueno y a Juanito el malo. Pedro es un químico, separado, con un sentido realista de la vida, ligón, con amigos y Juanito es un solitario sin trabajo, enamorado, que no se come un rosco y encima se pasa el santo día haciéndole jerséis a su hermano de leche. Y

⁶⁴⁰ Crítica de S. G., “*Punto y coma*: la risa está servida”, ABC, Madrid. 14 de marzo de 1987.

⁶⁴¹ Crítica de CENTENO, E., “El chiste como argumento”, 5 Días, Madrid, 14 de abril de 1987.

por si no fuera suficiente, Pedro lleva un riñón de Juanito. Todo ello mezclado con chica en el piso de al lado de la que está enamorado Juanito y de la que se beneficia Pedro. Una comedieta que se reduce, sobre el escenario, a las consabidas gracias del actor protagonista.⁶⁴² En la misma línea se expresa JOSÉ MOLEÓN que se refiere a la pieza como otra comedia potencial, otra historia que no llega a contarse, otros personajes que casi nunca lo son, ya sea por la convencionalidad cómica en que suele caer el diálogo o porque a los actores les interesa más divertir al público directamente que a través de las situaciones. En fin, nadie cree en la historia que se nos propone. Otra vez las morcillas y el coqueteo con los espectadores. *Punto y coma* podía haber llegado a ser una comedia aceptable, agri dulce, en la línea de Mihura pero se queda en un espectáculo menor.⁶⁴³ Más benevolente e muestra ALBERTO DE LA HERA que la justifica. Comedia graciosa, ágil, sin complicación alguna, apta para pasar el rato. Y puesto que hay público que pide eso, es necesario que haya autores que eso den. La comedia es mitad autor y mitad actores. El texto se presta al lucimiento del actor, que hace suyo el personaje e incluso la pieza entera.⁶⁴⁴

ENTRE MUJERES. AUTOR: Santiago Moncada. DIRECCIÓN: Jesús Puente. INTÉRPRETES: Ana María Vidal, Licia Calderón, Paca Gabaldón, Esther Gala y Sara Mora. VESTUARIO: Tomy Osinaga. Teatro Maravillas del 29-7-1988 al 22-1-1989. Después pasa al Teatro Muñoz Seca del 16 de mayo al 9 de julio de 1989. En 1996 se repone con otra cartelera permaneciendo más de cinco meses en el teatro Maravillas.

*Entre mujeres*⁶⁴⁵ (1988) nos presenta a cinco mujeres, antiguas compañeras de colegio, que se encuentran al cabo de los años. Una de ellas reúne en su casa a las otras cuatro. Son compañeras de estudios separadas por la vida y en la reunión iremos viendo qué ha sido de cada una. Se cuentan sus vidas. La que convoca la reunión sabe que su marido la engaña con una de ellas y trata de averiguar con quien. Por otro lado, en el último año del colegio, una de ellas fue expulsada por relaciones lesbianas. Había sido denunciada a la superiora por otra que envió su explícito diario. La denunciada cree que aquello destrozó su vida. En la reunión surge el pensamiento de que aquella que acusó en el colegio pueda ser la que ha enviado ahora el anónimo descubriendo el adulterio.

⁶⁴² Crítica de SAGARRA, J., “El agosto y el carablanca” *El País*, Barcelona, 18 de enero de 1987.

⁶⁴³ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Punto y coma*”, *Diario 16*, Madrid, 11 de abril de 1987.

⁶⁴⁴ Crítica de DE LA HERA, A., “Comedia apta para pasar el rato”, *YA*, Madrid, 11 de abril de 1987

⁶⁴⁵ Texto de referencia para nuestro estudio es: MONCADA MERCADAL 1989.

Una obra con el sexo como centro, investigaciones, confesiones falsas y verdaderas, "golpes de efecto", entre estos cinco caracteres. Una es la mujer que trata de ser feliz queriendo a su marido y a sus hijos por encima de sus defectos y a la que sus amigas despiertan sus traumas y tormentos. Otra es escritora célebre capaz de todas las bajezas, con la frialdad precisa para ser detective y asesino a la vez, que conoce la trama y juega con todas las demás para llevarlas al desenlace que ha entrevisto. Una tercera corrompida y vacía, de excesos libertinos, egoísta en apariencia, pero capaz de ser noble por detrás de su vida de millonario despendole. Otra que ha tratado siempre de no ceder a la tentación que desde todas partes la llama y con quien la vida se ceba. Y la quinta, que esta fuera del juego, espectadora cínica y cruel del drama que viven sus cuatro compañeras (Cerrato, 1988b: 33-35). Un diálogo que poco a poco descubre su realidad trágica. Una lesbiana, otra casada sin placer, dos a punto de divorciarse y una quinta prostituta de lujo. "Organizada en forma de cajita japonesa, va haciendo descubrimientos sucesivos intentando sorprender con lo que se espera. La investigación descubre pobres mujeres carentes de valores morales. Pesimismo muy habitual en Moncada sobre la condición femenina. Frases brillantes, frases escandalosas, expresiones soeces propias de un lenguaje femenino en libertad. La trama se va deslizando hacia atrás como en todo proceso" (L.S.).⁶⁴⁶

Para Alberto de la Hera es un enredo muy bien ideado. Su desarrollo, exclusivamente a través del diálogo, interesa y prende al espectador. Formalmente muy bien hecha. Ambiente bien logrado, escenografía, luces y vestuario que permite saber antes de que empiecen a hablar quién es cada una de las cinco. Las actrices realizan una labor elogiabile. Una muy buena función.⁶⁴⁷ Y Haro Tecglen habla de comedia de intención comercial con fórmulas tradicionales y supuestos de crudeza de lenguaje, que levanta la acción hasta sus extremos y la vuelve a reemprender.⁶⁴⁸

En la última década de siglo Moncada va a seguir estrenando asiduamente.

EL HOMBRE DEL TAJ-MAHAL. AUTOR: Santiago Moncada. DIRECCIÓN: Gerardo Malla. INTÉRPRETES: Jesús Puente y Victoria Pérez (pianista). ESCENOGRAFÍA: Rafael Redondo. VESTUARIO: Cornejo. Estreno: 29 de junio de 1990, en el Teatro Salón Cervantes, de Alcalá de Henares (Madrid). En Madrid: Teatro Marquina del 10 al 26 de mayo de 1991.

⁶⁴⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Las mujeres según *cuatro mujeres*, de Moncada, en el Maravillas", *ABC*, Madrid, 5 de agosto de 1988. Pg. 68.

⁶⁴⁷ Crítica de DE LA HERA, A., "Un enredo bien ideado", *YA*, Madrid, 9 de agosto de 1988.

⁶⁴⁸ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Lejos del Sagrado Corazón", *El País*, Madrid, 31 de julio de 1988.

*El Hombre del Taj-Mahal*⁶⁴⁹ (1990) presenta a un hombre que va desvelando determinados momentos de su vida. Un repaso a los fantasmas de su existencia. Se zambulle en los recuerdos de su niñez buscando las claves de su presente. Nos cuenta que su padre, un tendero sin ambiciones al que en el fondo despreciaba, engañaba a su madre con la vecina del tercero, una joven a la que él con ocho años espiaba. Nos habla de sus ansias por salir del barrio, de cómo el Taj-Mahal le parecía un símbolo del mundo exterior y como acaba entendiendo que cualquier obra bella humana lleva consigo miserias y lágrimas. Narra también algunas aventuras y encuentros y su escalada a la riqueza y el poder siempre a costa de otros más débiles.

Un monólogo no exento de interés pero que tendrá peor recepción de público. El pretexto es la charla de su protagonista con un ordenador. La máquina habla en "off", le interroga, y le obliga a repasar su vida. Una trama de enigmas resueltos gradualmente. Un autoanálisis del protagonista que ha llegado al triunfo económico a costa del amor. Una mujer le abandonó por ese materialismo y murió. El hijo heredó el estilo de ella y se suicidó. Así terminará el protagonista, al final de su monólogo, cuando comprende su error en la vida. El autor se sirve así de la biografía amoral del protagonista, juzgándolo y convirtiéndolo en emblema de los valores del mundo actual -el dinero, el egoísmo, la vaciedad de las relaciones afectivas- y encierra el consejo moral del desprecio al dinero si es a costa de la crueldad. Mantiene la esperanza en otras cosas como el amor a los demás. En definitiva nos presenta un hombre aventurero, destruido, fracasado como ser humano, triunfador en la vida. Moncada repite aquí alguno de los elementos fijos de su teatro: las historias revividas en voz alta, los temas eternos amor y muerte, el conflicto del hombre en crisis, el descubrimiento de la vejez, los amores pasados, los amores que amarillean, un toque de desesperanza con humor. Todo muy cercano al público -la familia, lo cotidiano-, un teatro de cosas menudas. Este hombre está presentado en una especie de tercer grado post mortem acosado por voces invisibles, quizá la muerte o el diablo en forma de sintetizador. Una revisión de la vida en la que se cuestionan valores contemporáneos como la moral, el éxito, el amor, la familia, la vida misma.

En la crítica encontramos de todo. Veamos algunas muestras. JOSÉ HENRIQUEZ: "Dirigido con sabiduría y sensibilidad por Gerardo Malla, Jesús Puente realiza una convincente y sobria composición y consigue la diversidad de tonos y ritmos que

⁶⁴⁹ Hemos utilizado el texto para nuestro estudio de MONCADA MERCADAL, 1993b.

comunican los dobleces y sinceridades de su sólido personaje”.⁶⁵⁰ MAURO ARMIÑO: “No es su mejor papel (de Jesús Puente) pese a que Moncada lo haya escrito pensando en las condiciones y recursos del actor. Quizás la dirección debía haberlo ayudado a componer un personaje más sosegado, menos acelerad [...] No obstante es el engranaje teatral de Moncada lo que deja al actor un poco contra la pared”.⁶⁵¹ Para ENRIQUE CENTENO: “Grandes frases demasiado universales y abstractas. Y cuanto más generaliza el autor más se vacía el texto de asideros para la atención. Jesús Puente lo suelta todo a gran velocidad sin que gestos o comportamientos añadan casi nunca nada al texto aprendido. Y como lo que dice tampoco se sale nunca del tópico, a pesar de su pretensión, lo cierto es que el espectáculo cansa, aburre y no se le encuentra el sentido”.⁶⁵² Refleja GARCÍA GARZÓN como Moncada, con este hombre acompañado de una mujer en escena que toca el piano y le recuerda a la única mujer que ha amado realmente, ofrece una visión desencantada de la existencia en la que el luchador que no vacila hasta conseguir el éxito se topa con el fracaso reflejado en el espejo. “El monólogo escrito para el actor Jesús Puente, en su despedida del público, le permite desplegar su colorida gama de registros”.⁶⁵³

CAPRICHOS. AUTOR: Santiago Moncada. DIRECCIÓN: Alberto Closas, INTÉRPRETES: Rosa Valenty, Alberto Closas, Máximo Valverde. ESCENOGRAFÍA: Águeda de la Pisa. Teatro Príncipe Gran Vía del 15 de septiembre al 11 de noviembre de 1992.

*Caprichos*⁶⁵⁴ (1991) es un espectáculo esencialmente literario y de alta calidad sobre el inmortal triángulo amoroso -esposa, marido y amante de ella- con personajes totalmente distorsionados e irregulares. Menos dramáticos o frívolos que en la mayoría de ocasiones pero afilados y fortalecidos de humor, sorpresa, melancolía y soledad. Porque después de los días de vino y rosas todos estamos condenados a percibir el sabor agri dulce de las sensaciones. Los tres personajes son Cristina, Víctor y Chema. Cristina lleva cuatro años de convivencia sentimental con Víctor, joven político con altas expectativas y que no se decide a divorciarse de su mujer para formar con ella una familia normalizada legalmente. Ella antes de conocerlo llevaba seis años separada de un marido

⁶⁵⁰ Crítica de HENRÍQUEZ, J., “Feliz despedida de un gran actor”, *YA*, Madrid, 23 de mayo de 1991.

⁶⁵¹ Crítica de ARMIÑO, M., “Perdido en el paraíso”, *El Sol*, Madrid, 15 de mayo de 1991.

⁶⁵² Crítica de CENTENO, E., “Monologo con ordenador”, *Diario 16*, Madrid, 23 de mayo de 1991.

⁶⁵³ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “*El hombre del Taj-Mahal*, monólogo de despedida con Puente de oro”, *ABC*, Madrid, 12 de mayo de 1991, pg. 118.

⁶⁵⁴ Texto que utilizamos en nuestro estudio: MONCADA MERCADAL, 1993c.

pendón y volátil, Chema, golfo y simpático, que tras diez años por ahí regresa inesperadamente lleno de irresistibles maestrías eróticas.

Una comedia de costumbres, según López Sancho de malas costumbres. Cristina está llena de prejuicios burgueses, Víctor es un político típico y Chema llegará a tiempo para dar una estupenda noche de amor a su abandonada esposa y estropearle sus aparentes perspectivas neo-matrimoniales. “Divertida, humana e ingeniosa situación teatral desarrollada en una comedia de gracioso, con diálogo ingenioso y oportunas sorpresas que desvían del presumible desenlace”. Argumento lleno de ironía y erotismo con descripción de situaciones dramáticas que hacen reír sin ser cosas de risa.⁶⁵⁵

CENA PARA DOS. AUTOR: Santiago Moncada. DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Irene Gutiérrez Caba, José Luis López Vázquez, Lia Uyá. ESCENOGRAFÍA: Ángel Arranz ILUMINACIÓN: José Luis Rodríguez. Teatro Reina Victoria del 12-9-1991 al 12-4-1992.

*Cena para dos*⁶⁵⁶ (1991) es un mensaje optimista para los que estando en el declinar de la vida, Emilia y Pedro, no se conforman con la compañía de los recuerdos o del gato y que a través de, en este caso, Berta se les ofrece la posibilidad de protagonizar ese amor de la edad tardía.

En torno a un único espacio se desarrolla la historia de dos amigas. Una alocada, descocada y de vida disoluta y otra, la eterna viuda, enamorada de su difunto esposo. La primera pretende que la segunda se vuelva a enamorar y para ello le organiza una cena con un caballero. El por esta casualidad descubrirá su media naranja. Ella descubrirá en esa cena que su difunto marido no era tan santo como creía. Un encuentro de dos adultos mayores que llevan una vida solitaria añorando a sus respectivos cónyuges ya fallecidos. Poco a poco irán redescubriendo su capacidad de amar y la felicidad de poder compartir los últimos años de su vida. El argumento va desarrollándose a través de unos diálogos con gracia, comicidad en el enredo, equívocos, frases de doble sentido, la parodia de la jerga juvenil, y todos los recursos propios del género (Flórez, 1991b: 53). Según el autor, *Cena para dos* es una llamada al optimismo para todos los que se consideren ya jubilados de las alegrías de la vida. “Solo se es joven una vez en la vida, cierto, pero

⁶⁵⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Caprichos*, de Santiago Moncada, un toque preciso en la diana”, *ABC*, Madrid, 20 de septiembre de 1992, pg. 111.

⁶⁵⁶ Hemos utilizado como referente de texto en nuestro análisis: MONCADA MERCADAL, 1993a.

afortunadamente se puede ser inmaduro, loco, feliz y esperanzado hasta el final de la existencia si se tiene el coraje necesario para intentarlo”.⁶⁵⁷

Una comedia en la que un hombre y una mujer se enfrentan en una cena, dos viudos de mediana edad que han vivido en esferas convencionales y que ahora se ven en el problema de revisar esas convenciones. Una obra fiel a su autor, según López Sancho, en la que a Emilia le descubren que su marido le era infiel y su mundo moral y sentimental, su devoción hacia su recuerdo se rompe, y buscará descubrir tardíamente los placeres del sexo, liberado del concepto amoroso. Pedro, en contraposición, teme la aventura por temor al fiasco, aunque también la desea. Ya tenemos el leve conflicto: el personaje liberado de Berta que contrasta con las timideces de Emi y esta que emprende el ataque hacia la pasividad de Pedro. Destaca nuestro crítico la comicidad del mundo al revés, una acción entre cómica y sentimental, adornada de referencias al desmadre de nuestra sociedad. Señala que posee un diálogo suelto, movido e ingenioso, con sucesos previsibles que más que sorprender en sus cambios, entretienen y divierten hasta un desenlace no sorprendente pero bien construido.⁶⁵⁸

Cree Haro Tecglen que hace años esta comedia le hubiese parecido fuera del arte teatral, pero hoy, considera que estos trabajos -“comerciales”- son necesarios porque existe la necesidad de público, aplausos y risas. Un largo diálogo hilarante, reflexión sobre el sexo y el amor tardíos y el reconocimiento de que estos aspectos no se jubilan jamás... y que encierra la tesis de no abandonar y ser un activista de la pareja. Apunta el crítico que quizá esté escrita con más mordacidad, con más humor sardónico que comicidad violenta, pero que así sus frases se convierten en explosiones cómicas. La dirección defiende al público del teatro comercial, López Vázquez no ahorra en efectos y recursos, sobreactúa convirtiéndose en hombre-comedia y Gutiérrez Caba, delante del hiperactivo, aguanta con buen arte, temple y colocar sus frases, llevando a su personaje a un alto grado de identificación. Lía Uyá sirve a los demás, que no es tarea fácil. Todo en función de la risa del público y se consigue.⁶⁵⁹

Después escribe *A toda luz* (1992), sin estreno en nuestra cartelera.

⁶⁵⁷ Jaime Salom en www.alternativateatral.com/obra20006-cena-para-dos.

⁶⁵⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Cena para dos*, la ilusión y la melancolía según un autor y dos grandes intérpretes”, *ABC*, Madrid, 15 de septiembre de 1991, pg. 109.

⁶⁵⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Activistas del amor”, *El País*, Madrid, 16 de septiembre de 1991.

SIEMPRE EN OTOÑO. AUTOR: Santiago Moncada. DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Irene Gutiérrez Caba, Julia Gutiérrez Caba, Amparo Baró. ESCENOGRAFÍA: Toni Cortés. COREOGRAFÍA: Alberto Portillo. TEATRO: Reina Victoria del 8-10-1993 al 15-5-1994.

El tema de *Siempre en otoño*⁶⁶⁰ (1993), que supone una visión conservadora, lo define uno de sus personajes: *la vida es una estafa a la que se pide demasiado y no es posible cambiar y sí padecer*. Para llegar a esta conclusión se sirve de tres mujeres que llegadas a la madurez se reencuentran, después de años de separación, en la que fue la casa de sus padres. Allí vivieron una infancia feliz y los primeros conflictos de juventud. Sus respectivas vidas han dado un giro total por circunstancias diferentes en cada caso. Elena, muchacha sensual, curiosa, frívola y que ahora está cercana a los sesenta, dará un cambio radical a su vida. Alejandra es la seria, la pacata y mediocre. Constantina es algo dipsomaniaca y la más brillante. Las tres hermanas rememorarán el pasado, cuentan su presente y anuncian su soñado futuro. Los sueños de gloria de la gran compositora, de la escritora o de la científica se han convertido en cotidiana vulgaridad, en un camino de incidencias vulgares. La revisión de lo vivido muestra un profundo descontento que se rebela desde la alegría del reencuentro, desde las confesiones desvergonzadas y alegres o desde los rigores morales que les empuja a decisiones radicales de lo por vivir. Así la solterona se casará y la mejor dotada buscará en la vieja casa maternal el refugio definitivo.

Según Centeno “es una buena comedia que retrata tres personajes hablando diferenciadamente, creando una firme estructura dramática no exenta de chascarrillos y chistes. La sabia dirección y el portentoso trabajo de las tres actrices consiguieron otro éxito para una buena comedia. Comedia por encima de lo habitual en Moncada”.⁶⁶¹

López Sancho ve la fusión de dos temas, los motivos profundos del comportamiento humano y el tiempo. Los personajes, dice, representan la conciencia de los años pasados siendo toda la acción evocación de lo vivido. Las conversaciones desembocan en cambios que solo conocemos por la palabra pues los cuatro años que conducen al desenlace no se escenifican, se cuentan. Para el crítico es una acción cómica y divertida que se encamina a un final dramático que no veremos. Concluye diciendo que las tres actrices expertas y tan diferentes al servicio de este texto, bajo una dirección refinada, logra el trémolo más

⁶⁶⁰ Hemos manejado para nuestro estudio el texto: MONCADA MERCADAL, 1994.

⁶⁶¹ Crítica de CENTENO, E., “Cena para dos”, *Diario 16*, Madrid, 12 de octubre de 1993.

difícil hacer reír y reír para desembocar cuando menos se espera en la emoción humanista del descontento y la tristeza.⁶⁶²

MEJOR EN OCTUBRE. AUTOR: Santiago Moncada. DIRECCIÓN: Arturo Fernández. INTÉRPRETES: Arturo Fernández, Leticia Sabater, Manuel Salguero, Amparo Pamplona, Belinda Washington. ESCENOGRAFÍA: Eduardo de Llano. TEATRO: Infanta Isabel del 27-9-1994 al 7-5-1995. Se repone en el mismo teatro del 27-9-1995 al 29-1-1996.

La obra *Mejor en octubre*⁶⁶³ (1994) tiene un comienzo sorprendente. Carlos tiene en su picadero una Chica desmayada, Ana, que estaba en el altar vestida de novia para casarse y ante todos los invitados se ha escapado con Carlos, que es su padrino de boda. Ana es hija de su íntimo amigo y socio, Don Alberto, al cual engaña también con su mujer y su cuñada, amén de otras muchas conquistas que se relatan. A partir de aquí las situaciones se suceden sorprendentes, ilógicas, absurdas y cómicas. Carlos consigue que sean sus víctimas quienes se disculpen y sus mentiras, para justificarse, las presenta como generosas actitudes de lealtad y desinterés que le permite ser él el que perdona en vez de ser el castigado. Tras la llegada de los protagonistas, van a ir apareciendo por el nido de amor Don Alberto y su mujer Doña Elisa que son los padres ofendidos y que irán acompañados de Beatriz, la burlada esposa de Carlos.

Haro Tecglen recalca que la comedia hecha para Arturo Fernández, actor con todas las virtudes y defectos del estilo, es un propósito del autor que dibuja un “figurón” al que pertenece este fresco cínico, mentiroso y Don Juan sin límites. Aunque en la obra nadie tiene límites pues de los cinco personajes todas están con todos. Los actores no están ni bien ni mal: sirven, trabajan. Escuchan.⁶⁶⁴ Para López Sancho esta comedia a medida ofrece un título clave para un final abierto y afortunado que confirma la personalidad del protagonista, un don Juan embaucador de sus víctimas más que seductor de mujeres. Las situaciones brotan así en elogio del seductor y graciosísimo embustero, cínico y conocedor de la condición humana que saldrá de apuros y tendrá preparados otros. “Una comedia muy divertida con diálogo brillante en su comicidad y sentido graciosamente crítico de costumbres, de malas costumbres. Se aplica sutilmente a los todo vale de

⁶⁶² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Tres grandes actrices en un trémolo musical de Santiago Moncada”, *ABC*, Madrid, 10 de octubre de 1993, pg. 105.

⁶⁶³ La obra tomada como referencia en nuestro estudio es: MONCADA MERCADAL, 1997.

⁶⁶⁴ Crítica de HARO TECGLLEN, E., “El charlatán”, *El País*, Madrid, 2 de octubre de 1994.

nuestra sociedad actual”.⁶⁶⁵ No piensa igual Enrique Centeno que la califica de obrata menor, intrascendente y deficientemente construida. Con un primer acto interminable, de situación única, que no sabe terminar, congelando la acción para llegar al entreacto y continuar donde se quedó. Escrita para Arturo Fernández que morcillea e improvisa buscando únicamente la eficacia cómica. El actor encarna a un moderno don Juan cuya inmoralidad adornada de cinismo cómico se justifica siendo un vodevil. La comedia pertenece al género menor de la risa y el enredo que siempre ha tenido su hueco en todos los escenarios.⁶⁶⁶

¿Y AHORA QUÉ? AUTOR: Santiago Moncada. DIRECCIÓN: Carlos Larrañaga. INTÉRPRETES: Carlos Larrañaga, Rosa Vicente, Victoria Oliver. ESCENOGRAFÍA: Ana Garay. MÚSICA: Teddy Bautista. Estreno en el Teatro Romea de Murcia. En Madrid: Teatro Reina Victoria del 11 de enero al 12 de mayo de 1996.

*¿Y ahora qué?*⁶⁶⁷ (1995) es una comedia de amor y humor. Es un poco como guion de película o de serie. Dos personajes maduros, un poco frustrados, con el humor casi póstumo del que abandona su personaje o su personaje le abandona a él a una cierta edad y que de pronto descubren que pueden interpretar otro. Andrés es un señorito rentista, mujeriego, de rico coche y buenos cócteles. Julia es una juez casada con un honrado sindicalista que aprovecha su marcha a pie a Madrid para flirtear con el señorito simpático. Un encuentro casual, continuidad de un amor que es casto porque es amor, la transformación en colegiales de los maduros, el abandono y el final feliz con reencuentro y recuperación del amor.

Según Haro Tecglen es teatro comercial que siempre fue muy necesario y que ahora se apaga salvo en estos casos excepcionales. Y no es que el crítico crea que en la descripción de los personajes, las situaciones o en la alusión a las corrupciones no haya una intención política, pero aun así da lo mismo. “Todo pertenece a “los cuarenta años de teatro de la derecha”, que decía Monleón, y que fueron una gran época del escenario. Diálogos de destreza profesional, simpatía y profesionalidad del actor, actriz que demuestra lo bien que puede pasar de un teatro intelectual a este de consumo y además simpática. Todo esto

⁶⁶⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Mejor en octubre*, feliz combinado Moncada-Fernández en el Infanta Isabel”, *ABC*, Madrid, 28 de septiembre de 1994, pg. 97.

⁶⁶⁶ Crítica de CENTENO, E., “Arturo Fernández, el Don Juan”, *Diario 16*, Madrid, 27 de septiembre de 1994.

⁶⁶⁷ Tomamos como referencia para realizar el estudio de la obra: MONCADA MERCADAL, 1998.

tiene valores de explotación y se explota. Carlos Larrañaga y Santiago Moncada son dos campeones de taquilla y crean un éxito.⁶⁶⁸

Sus últimos textos son *Esmoquin* (2001), otra obra a la medida de Arturo Fernández. *Brujas* (2010) que es una actualización de su anterior obra *Entre mujeres*. Y para otro de nuestros galanes clásicos, Carlos Larrañaga, escribe *Un hombre de Central Park*.

Juan José Alonso Millán⁶⁶⁹ (Madrid, 1936).

Comediógrafo y guionista cinematográfico. Para cine ha escrito *Préstame a tu mujer* (1980), *La masajista vocacional* (1981), *La vendedora de ropa interior* (1982), *Usted tiene ojos pornográficos* (1982), o *Play-boy en paro* (1984)}. Es también director teatral que ya desde su primer estreno, cuando solo contaba veintiún años, ha estrenado de forma continua una o dos obras por temporada dirigidas por él mismo. En nuestra década, propietario del teatro Muñoz Seca, es también productor y ha conseguido, a través de un humor desenfadado, de crítica epidérmica y a menudo equívoca, un incuestionable éxito de taquilla. Representa en todo caso la opción del teatro fácil que cuenta aún con un público asiduo. Pero Alonso Millán lleva la herencia del teatro cómico de humor español y quizá sea hora de hacerle justicia y de considerar lo que significa su obra sin despacharle con un viejo cliché sobre la comercialidad de su obra.

En su trayectoria irregular hay comedias bien hechas y divertidas. No rompe moldes, al contrario los sigue y reconstruye. Alonso Millán utiliza con facilidad un diálogo coloquial directamente extraído del tiempo y las expresiones de su momento. Un diálogo afilado en expresiones llenas de comicidad, de ironía y de sentido crítico. A veces incurre en alargamientos que reducen la tensión de las situaciones cómicas o descriptivas. Su producción estrenada desde *Las señoras, primero* y *El cianuro, ¿solo o con leche?* ha demostrado que, burla burlando, se puede hacer teatro divertido y al mismo tiempo importante. Véase la ya citada *El cianuro, ¿solo o con leche?*, *La felicidad no lleva impuesto de lujo*, *La vil seducción*, *Estado civil: Marta*, *Juegos de sociedad*, *Se vuelve a llevar la guerra larga*, por citar algunos de los títulos que acreditan la personalidad de este comediógrafo. Ha hecho también café-teatro y adaptaciones de obras extranjeras.

⁶⁶⁸ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Cóctel en el mundo de lo simpático”, *El País*, Madrid, 14 de enero de 1996.

⁶⁶⁹ Los datos de la vida y obra de este autor los tomamos de: BONNÍN VALLS, 1998 y VICENTE MOSQUETE, 1985a.

Su ópera prima, *¿De parte de quién?*, la escribe y estrena en 1957. En 1959 estrena *Operación A.* (Ateneo de Madrid) y *Las señoras primero* (1959). Pero es en 1961 cuando da el salto al teatro comercial con *La felicidad no lleva impuesto de lujo* (1961). Una obra que descubrió a un autor que parecía querer renovar el teatro de humor siguiendo la estela de Mihura. Luego vendrá *La señora que no dijo sí* (1962) y un año después mantiene tres obras en cartel: *El Ex-Presidente* (1963), *El agujero* (1963) y *El cianuro, ¿solo o con leche?* (1963). Esta última es una obra de humor negro, que recoge la parodia jardielesca, alrededor de una serie de asesinatos en cadena. Vuelve a incidir en ese humor negro en torno a ancianitas asesinas en *Carmelo* (1964). Desde este momento comienza a estrenar con asiduidad y gran éxito. Su producción supera las sesenta comedias que casi siempre están escritas para un actor o actriz determinados. Buen escritor de comedias, con una enorme habilidad dramática. Un teatro convencional, lleno de humor, situaciones y diálogos disparatados y con mucha aceptación entre el *gran público*. Su carrera culminaría con los estrenos de *El crimen al alcance de la clase media* (1965) y *mayores con reparos* (1965) de la que en 1996 estrenará una nueva versión. Después sigue ofreciendo comedias interesantes como *Pecados conyugales* (1966), *Estado civil: Marta* (1969), *Juegos de sociedad* (1970), *Se vuelve a llevar la guerra larga* (1974), *Cantando se entiende la gente* (1975).

LOS VIERNES A LAS SEIS. AUTOR: Juan José Alonso Millán DIRECCIÓN: Juan José Alonso Millán. INTÉRPRETES: José Bódalo, Mari Begoña, África Pratt, Isabel Luque, Yolanda Cembreros y Rafael Guerrero. ESCENOGRAFÍA: Ontañón-De Miguel. Teatro Club del 30-9-1976 al 26-6-1977.

*Los viernes a las 6*⁶⁷⁰ (1976) es una comedia convencional en dos actos y un epílogo. Seis personajes y un conflicto en torno al estado civil. El peso recae sobre el protagonista, prototipo de hombre maduro y bien situado al que le gusta disfrutar de los placeres del sexo pero que es reticente al matrimonio. Ramiro es un cincuentón carente de personalidad al que no le agradan las sorpresas. Por eso durante quince años mantiene relaciones con la misma prostituta, a quien -al cabo de tanto tiempo- decide aumentarle el sueldo. Ese gesto de "generosidad" tardía se debe a que la empresa de seguros -para la que ha trabajado toda su vida- le ha demostrado su agradecimiento por tanta fidelidad. Dicha empresa, tras veinticinco años, le ha regalado un bolígrafo y un rotulador. Ramiro otorga a este regalo un gran valor simbólico. El mensaje del empleado fiel, que obedece

⁶⁷⁰ Utilizamos para nuestro estudio de la obra la edición: ALONSO MILLAN, 1976.

a sus superiores, es subrayado una y otra vez. Pues bien, el día que decide aumentarle la asignación a Marisa, su amante, esta lo abandona porque está cansada de la vida que lleva. Ella es una prostituta que quiere ser decente. Ha conocido a un viudo valenciano que le ha propuesto matrimonio y ha decidido aceptar su oferta. Está cansada de la postura de Ramiro contra el matrimonio. Marisa está enamorada de Ramiro y su amor la lleva a buscarle una sustituta. Esta será Pili, una joven tosca, con anatomía espléndida y de la que Ramiro queda prendado aunque reniega de sus modales e incultura (la literatura que lee Ramiro se reduce a revistas pornográficas y a la prensa del corazón). Semanas después Ramiro se siente rejuvenecido con Pili pero regresa Marisa. Los hijos del viudo no quieren que su padre se case porque podrían perder su herencia. Las dos mujeres se disputan educadamente la pertenencia de Ramiro, siempre una en favor de la otra. Ramiro les propone que ambas se queden, los lunes Marisa y los viernes Pili. Acaba el primer acto con todos felices.

En el segundo acto la situación cambia. Marisa y Pili se intercambian los turnos y ese desorden incomoda a Ramiro. Pili se enamora de Benito, discípulo de Ramiro, y se marcha con él a Torremolinos. Marisa vuelve con el viudo valenciano. Ramiro se queda solo pero es incapaz de admitir que tanta soledad le resulta insoportable. Tras la marcha de sus amantes desea mantener su cita de cada viernes a las seis pero descubre que los tiempos han cambiado, la prostitución se ha organizado y es necesario cita por teléfono. Cada semana aparece una nueva mujer a quien no le interesa su retórica de viejo solitario. El protagonista se entristece. No obstante, el autor arroja a su personaje de manera que, cada vez que se aflige aparece Marisa. La ex-amante, Marisa, le hace una visita relámpago en la que le cuenta lo feliz que es en su matrimonio así como lo bien que se sienten juntos Benito y Pili, quien ahora está embarazada de cuatro meses. Ramiro, en estado deplorable de gripe, se mantiene en sus trece de que el matrimonio no es para él y que soltero es el hombre más feliz gozando de absoluta libertad. Finalmente reconoce que no está tan bien y le pide a Marisa que le busque otra mujer como hizo con Pili. En esta ocasión ella se niega porque cree que él debe salir al mundo a buscar por sí mismo a esa mujer. Sin embargo le envía a la dependienta de la bombonería donde trabajaba Benito para que se fije en ella.

La moraleja: "A una edad madura es conveniente el matrimonio". Por tanto esta institución adquiere una función interesada ya que -según el autor- es garantía de una vejez sin soledad. En la antecrítica el autor expone su finalidad: "La historia es un leve argumento de hoy, simple, vulgar, porque vulgares son sus personajes. Posiblemente, los

tipos son de sobra conocidos, nos cruzamos con ellos por la calle todos los días porque están ahí, luchando, unas veces consciente y otras inconscientemente, por vencer su miedo racional: el de la soledad” (ABC, 30-09-1976).⁶⁷¹ A nuestro juicio no todos los hombres - que él califica de simples y vulgares- tienen la estabilidad económica de su Ramiro, ni son idolatrados por mujeres incapaces de desempeñar otro oficio que no sea la prostitución. Aunque, eso sí, son muchos los que se fabrican una moral a su medida tal y como procede el protagonista. También pudiera ser que el autor hubiese caminado por una calle distinta al resto de la sociedad.

COMPAÑERO TE DOY. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: Rafael Alonso, Andrés Resino, Sara Mora, Marisol Ayuso, Enrique Carrión, Josefina Martín y Rosa Fontana. ESCENOGRAFÍA: Santiago Ontañón. Teatro Barceló del 6-12-1978 al 13-5-1979.

*Compañero te doy*⁶⁷² (1978) es una obra de argumento disparatado. Armando atropella a Lucio y en vez de llevarlo al hospital lo trae a su casa para que lo vea un amigo médico. La razón es que no tiene carnet y puede ir a la cárcel, además su madre de la que depende económicamente no le apoya en este tipo de problemas. El médico no viene. La que aparece es Begoña en busca de Armando para pasar el fin de semana en Biarritz. Ella hace una cura de urgencia a Lucio pues tiene dos cursos de ATS. Blanca la mujer de Armando le ha abandonado. Este lleva una vida desordenada y licenciosa. Lucio habla con Pacheco, su abogada laboralista, que viene dispuesta a denunciar al responsable pero Lucio no quiere porque ha sido muy bien tratado, la noche ha sido divertida y se ha sentido querido. Lucio que vive en una pensión, solo, separado de su mujer y su hijo no quiere dinero, pretende mantener la nueva situación: “*Verá usted yo no quiero marcharme de esta casa, por lo menos hasta que no esté curado y quiero que usted se quede aquí conmigo*”. Armando que quiere irse a Biarritz finalmente tendrá que quedarse. Pasada una semana Lucio ya está bien pero mantiene el engaño. Armando ha tenido que transformar su vida, va la compra, limpia la casa, no trasnocha, compra libros.... ha dejado el chocolate -ya no fuma-, las relaciones con su madre han mejorado.... Ahora llega Sagrario la mujer de Lucio enterada del accidente y descubre a su marido. Este nunca ha dado golpe, en los pasos de peatones cuando ve un coche se tira y finge un accidente para cobrar el seguro. Armando pone el grito en el cielo. Lucio le suplica que le deje quedarse y le propone que

⁶⁷¹ El estreno de esta noche, “*Los viernes a las seis*” ABC, Madrid, 30 de septiembre de 1976, pg. 56.

⁶⁷² Las réplicas que aparecen en nuestro estudio y la obra en la que se basa el mismo es: ALONSO MILLAN, 1983.

todo sea al revés. El cuidará de Armando. Pasado un tiempo todo se ha deteriorado. Armando se ha separado de su mujer y su madre le ha cortado el grifo (económicamente) ahora vive de los trapicheos de Lucio. Begoña se ha formalizado lleva una tienda de antigüedades. Sagrario viene todas las mañanas y les hace la comida. Armando y Lucio preparan un timo para el ayuntamiento. El plan se lleva a efecto pero sale mal. Armando quiere deshacerse de Lucio al que considera el origen de todos sus males. Pretende quedarse con Pacheco con la que se ha enrollado. Finalmente parece echar a Lucio, pero la obra queda abierta porque la seguridad que muestra Lucio dentro de la situación hace ver lo contrario.

Una comedia terriblemente disparatada con cabida para el humor negro. Humor tópico en relación con la mujer. Moralina que se desprende en la censura de las actitudes bohemias porque se apartan del concepto “normal”. El autor define sus intenciones con la obra:

Como la censura ha desaparecido, "Compañero te doy" es una comedia moralmente blanca y sin ningún matiz político. Trato de recuperar a ese público que acudía al teatro sin miedo a ser insultado u ofendido en su dignidad y, además, se aburría después de haber pagado su butaca. Era un público que se encariñaba con los intérpretes, vivía la zozobra de una obra, discutía la crítica y justificaba el fracaso de su autor favorito. Se trataba de un público invisible, pero numeroso que iba al teatro a no aburrirse, y la mayoría de las veces lo conseguía (ABC, 06-12-1978).⁶⁷³

La crítica es amable con la obra. FRANCISCO ÁLVARO dice de ella que la luz y la alegría iluminan el escenario con esta graciosísima comedia que se eleva hasta cotas increíbles de comicidad en situaciones, gestos y movimientos. PABLO CORBALÁN escribe que el autor se ha sacado un “fresco” de mucha categoría, que se corresponde con este período tecnocrático y ejecutivista y que acierta al encajarlo en esta sociedad. “El autor agudiza su talento y crea la justa ambientación para su bien medido y bien embutido personaje”. ADOLFO PREGO también valora positivamente la comedia y destaca como “el pícaro” crece en estatura teatral a medida que avanza la representación. Como a partir del momento en que interviene su esposa, el autor no da reposo a los espectadores, y el

⁶⁷³ El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “Compañero te doy”, ABC, Madrid, 6 de diciembre de 1978, pg. 53.

diálogo pone en un alto nivel de comicidad la oposición del personaje frente a la sociedad. “Lo que excita las carcajadas es la convicción del hombre que se niega a trabajar por una cuestión de principio. Algo alegre y curativo lejos de cursilerías pedantescas en las que la risa parecía haberse ahogado.”⁶⁷⁴

López Sancho, aun tachando la obra de menor, muestra su beneplácito. Estamos ante una obra pequeña pero bien lograda sátira, ante una obra reaccionaria que suena divertidamente a derechas sin pretender derribar los nuevos estamentos porque lo que quiere y consigue es distraer y hacer reír. Queda la impresión de que el autor podría haber hecho mucho más. Un discreto “peinado” del texto le daría la agilidad necesaria a la acción. Rafael Alonso es un actor imbatible. Crea un tipo que nos arrolla con su humanidad y simpatía.⁶⁷⁵

LOS MISTERIOS DE LA CARNE. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Juan José Alonso Millán. INTÉRPRETES: Rafael Alonso, Carmen Roldán, Marisol Ayuso, Yolanda Farr. DECORADO: Emilio Burgos. MÚSICA: García Segura. COREOGRAFÍA: Jorge Juan. Teatro Valle-Inclán del 11 de enero al 2 de marzo de 1980.

En la década de los ochenta consigue grandes éxitos con *Los misterios de la carne*⁶⁷⁶ (1980) Esta presenta tres historias y diferentes personajes para el mismo actor -Rafael Alonso-. El autor pretende mostrar “tres historias de hoy, lo que busca el hombre español, cuando, sin tener censura echa mano de la fantasía Ahora que todo está permitido con relación al sexo hay que inventarse excitantes. Ahora que está fácil hay que aderezarlo con imaginación. Vean, pues, las aventuras sexuales del nuevo hombre español”. El sexo según el autor se trata desde un punto de vista: “*ingenuo y divertido*” (ABC, 11-01-1980).⁶⁷⁷

El espacio está presidido por una barra americana donde cada personaje masculino presenta su historia. Después la acción se traslada al salón de un apartamento. La primera historia presenta a Remigio, un *voyeur* que fantasea sobre el lesbianismo. No hay encuentro sexual entre mujeres pero el protagonista imagina y satisface su libido creyendo que sucede. El hombre, conservador de vida muy estructurada, pasa sus domingos de

⁶⁷⁴ Las críticas de F. Álvaro, P. Corbalán y A. Prego las hemos tomado de ÁLVARO, 1979: 119-122.

⁶⁷⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Compañero te doy*, un típico Alonso Millán, en el Barceló”, ABC, Madrid, 9 de diciembre de 1978, pg. 37.

⁶⁷⁶ El referente textual de nuestro estudio de la obra es: ALONSO MILLAN, 1984.

⁶⁷⁷ El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “*Los misterios de la carne*, de Alonso Millán, en el Valle Inclán”, ABC, Madrid, 11 de enero de 1980, pg. 44.

fútbol con Mayte creyéndola una lesbiana liada con Paloma. Esta es otra de las chicas del club. Mayte le sigue el juego del lesbianismo para complacerle. Le cuenta su vida de lesbiana con todo lujo de detalles. Remigio siente interés y morbo y quiere verlas en acción. Se excita con los relatos de ella. Pretende “curarlas” y justifica así la infidelidad para con su esposa. Maite llama a Paloma, que esta con su hija, para que no aparezca por la casa. Se ríe de él y confiesa que pretende sacarle un piso y que terminará por pagar el colegio de la niña.

En la segunda historia Domingo es un reprimido, con complejo de Edipo e inclinaciones masoquistas. Es un vendedor ambulante de artículos relacionados con el sexo, que se mueve por cabarets de los que no tiene un buen concepto. Vende en el club a través de Viki. Esta se encarga de mostrarles los productos a las otras chicas y pasarle los pedidos. Ella quiere ir al “almacén”, quiere ver la mercancía. Él no está de acuerdo pero terminará por llevarla. Domingo cuida una madre inválida que se pasa el día en la cama. Su casa tiene aspecto de iglesia. Toma precauciones para que los vecinos no sepan a qué se dedica. Siempre termina lamentando su vida. Pero todo es apariencias, la realidad es otra. Las figuras religiosas esconden artículos para el sexo, los libros esconden contenidos que nada tienen que ver con las falsas portadas. Pero su gran mentira es su vida. Viki lo descubre al intentar despedirse de su madre y ver que esta no existe. Él ha inventado su vida para protegerse de las clientas que vienen a la casa. Considera que hay mucho vicio y el mundo de la noche es peligroso para un hombre que vive solo. Sus palabras esconden la cruda realidad de compartir su vida con una muñeca hinchable a quien trata como si fuese su madre.

La tercera juega con los roles sexuales. Presenta un homosexual que presume de potencia sexual con las mujeres. Julián se siente atraído por Loreta creyendo que esta es este. Loreta actúa en un cabaret como mujer pero en un artículo confesó que fue Lorenzo. Por esta razón él la invita y va de moderno al codearse con un travestí. Llegada la hora de la verdad, cuando está por hacer el amor con él, Lorenzo se desnuda y se descubre que es realmente una chica. Esta ha inventado la historia de su pasado para dar morbo porque con los nuevos tiempos lo que funciona es la ambigüedad y esta le ha hecho triunfar. La verdad decepciona a Julián, a quien en el fondo le gustan los hombres, aunque no esté dispuesto a reconocerlo ni a abandonar su imagen de hombre “machito” y ligón.

Alonso Millán plasma en esta obra la ideología conservadora. La crítica señala las equivalencias que establece Alonso Millán entre sexo y democracia: “Con la libertad y el progreso digamos social, a los españoles, según estas historias, la represión, la

inhibición, se les han convertido en perversión. La democracia no está clara. Alonso Millán bromea y prefiere sorprender y hacer reír a ser rigurosamente lógico y realmente serio en una fenomenología cómica del comportamiento sexual” (López Sancho).⁶⁷⁸

BARBA AZUL Y SUS MUJERES. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: A. Millán. INTÉRPRETES: Manolo Gómez Bur, Mary Sol Ayuso, Mónica Cano, Beatriz Escudero, Sara Mora, Carmen Roldán, Manuel Aguilar, Nino Bastida, Rafael Guerrero, Francisco Andrés Valdivia y Carmen de Lirio. BAILARINES: Mashs Saint Clair y Mario Batusi. MÚSICA: García Segura. CANTANTE: Daniela Duque. Teatro Príncipe del 2-9-1980 al 25-1-1981.

Barba Azul y sus mujeres (1980) es una comedia musical despojada del «boato» y artificio de las revistas. Está escrita pensando en el actor Manolo Gómez Bur. Plantea la historia de un sobrino de Barba Azul, que tiene como medio de ingresos una academia para enseñar a jovencitas buenas costumbres y ser virtuosas con sus novios. Este hombre no ha conocido el triunfo ni el éxito en ninguna faceta profesional. Ante tanta desgracia la vejez le llega antes con respecto a su edad biológica. Su tío Barba Azul le va a conceder la omnipotencia en todo a condición de que se case con cuantas mujeres pueda y las apirole en su homenaje. Y así tenemos el argumento que marcha a base de enristrar las aventuras que afectan a cada una de las mujeres de este moderno Barba Azul. Una chica de hoy, amiga del “rollo” y del porro, que quiere una boda por dinero. La ninfómana masoquista, sirviente del propio castillo de Barba Azul. La cantante de ópera, falsamente italiana, abandonada por sus padres durante ocho años en todos los portales de Madrid. La millonaria extremeña. Y por último la revolucionaria argentina, cuyos ideales abandona por una boda millonaria. Cada aventura es un “sketch” con su correspondiente número musical e intercalados aparecen otros «sketch» de actualidad política y con leve burla satírica.

Para ADOLFO PREGO son temas del momento quitándoles el ceño. Se cita a dirigentes por sus nombres, se dicen cosas feroces en forma simbólica aunque fácilmente comprensibles, se toma el pelo a la pedantería, se denuncia el gran lodazal en que se ha convertido la contrata y descubrimiento de “nuevos valores” y se realiza una tarea de desinfección sobre cuestiones con las que se nos atosiga a todas horas. GARCÍA RICO lo califica de divertimento y apunta que en el texto hay de todo y que se pasa de lo erótico

⁶⁷⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Los misterios de la carne*, cursillo de fenomenología sexual”, *ABC*, Madrid, 24 de enero de 1980, pg. 47.

y festivo a la crítica política sin discriminaciones ni tendenciosidad. Afirma que Millán coloca esos latigazos críticos que le han hecho famoso en nuestro teatro y que aunque la obra no pasará a la historia del género, es un divertimento sin exigencias que, según parece, era su meta. LÓPEZ SANCHO, por su parte, reseña el buen hacer del actor protagonista. Dirá que indudablemente Manolo Gómez Bur merece especial mención por su extraordinaria hazaña, que es un delicioso actor levemente cómico, cantante y bailarín al modo de los años treinta con su aire de Chevalier, suelto, amable, expresivo y siempre en su punto exacto y que parece un jovencito con talento, como si en eso hubiera convertido sus años de tablas y experiencia. La crítica de LÁZARO CARRETER es más ácida y objetiva. Tacha el espectáculo de una revista típica que solo tiene dos rasgos de nuestra época. Uno es la falta de vedette cara y otro la gran modestia de montaje, mujerío y “boys”. Un espectáculo donde se encuentra el pasado a costa de verse menos joven ante el espejo que forman los otros ante nuestros ojos. En él pueden hallarse a la vez tiempo ido y melancolía. Termina considerando el crítico que Alonso Millán puede y debe inventar una «farsa cómico-musical» digna del tiempo nuevo.⁶⁷⁹

SOLO ME DESNUDO DELANTE DEL GATO. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: Roxana Caskan, Taida Urrazola, Mónica Cano, Silvia Miró, Alejandra Crepi; Andrés Resino, Nino Bastida, Manuel Aguilar y Rafael Guerrero. DECORADO: Santiago Ontañón. Teatro Príncipe del 24 de abril al 2 de agosto de 1981.

*Solo me desnudo delante del gato*⁶⁸⁰ (1981) es un vodevil en dos actos, el segundo dividido en tres cuadros. Tiempo el actual -primavera verano de 1981-. El primer acto se desarrolla en el apartamento de Pedro, un galán moderno que fascina a las mujeres. Es un clásico apartamento de Play Boy con el objetivo de recibir féminas. El segundo acto sucede en el piso de Silvio. A este soltero y Play Boy, Pedro, hay que sumar dos matrimonios vecinos, Araceli y Silvio, Paloma y Rosendo, que junto con una amiga suya, Gisella, pirada por él, forman los personajes de este vodevil junto con Maruja la secretaria de Silvio y Lucas el bombero. Más tarde se incorporará al lío Piluca, otra vecina, y su marido al que no vemos pero que forma parte del lío formado. Un lío de cambio de parejas, de relaciones sexuales de todo tipo, de fantasías eróticas, pasiones con ayuda electrónica, “porros”, travestismo motivado por una infancia valenciana y fallera y

⁶⁷⁹ Todas las críticas vertidas aparecen en: ÁLVARO, 1981: 85-89.

⁶⁸⁰ La obra que tomamos como referencia en nuestro estudio es ALONSO MILLAN, 1985c.

entusiasmo por las perversidades. Tan solo Araceli mantiene cánones de mujer tradicional por educación y exceso de ingenuidad y terminará abandonando a su marido para marcharse con el bombero. Un juego de apariencias donde la clase burguesa siente necesidad de salir del aburrimiento y busca remedios para la insatisfacción. Muestra así una cara -hipócrita cara- y actúa de diferente modo. Todo se permite si no se hace público. Son personajes aparentemente serios que se transforman en la intimidad o que tienen un oscuro pasado. La mezcla de ingredientes es trepidante, el enredo se convierte en vorágine, rápidas entradas y salidas con escenas situacionales divertidas que hacen de la comedia un producto óptimo para el consumo y el entretenimiento.

Casi unánime es la crítica. FRANCISCO ÁLVARO cree que esta pieza es divertida, objetivo que siempre se propone el autor que como todos puede errar pero que nunca aburre. Considera que tiene un buen diseño de tipos dentro del lev-motiv-absurdo que el autor se propuso y con un resultado regocijante. “Siempre -apunta el crítico- se puede oír una opinión contraria como el caso del crítico que dijo, que el aburrimiento hace incluso mella en uno de los personajes, que dice: *Me voy a echar un rato. No puedo más*”. De igual opinión es LÓPEZ SANCHO: “No hay momento para el aburrimiento. El espectador se deshidrata a fuerza de reírse con lo que pasa y con la moraleja propuesta por el autor como un guiño y que el público no se cree. El conjunto funciona como una máquina bien engrasada. Alonso Millán monta sus invenciones como nadie podría hacerlo y maneja hábilmente los naipes para la risa”. ANTONIO VALENCIA escribe que la obra es muy graciosa, irresistiblemente graciosa de ver y oír y que Millán añade al vodevil un moderno iberismo cómico. Una obra de éxito indiscutible. “Apunta que funcionan las dos cosas. Por un lado el juego de movimientos, escondites, entradas y salidas del vodevil y por otro la comicidad desenfadada de los tipos que buscan las pasiones del amor y que impele a las mujeres de buena planta a desnudarse y exhibir su lencería íntima”. La falta de unanimidad la pone Díez Crespo que opina que el título es otra burla de los desnudos tan gastados en nuestra escena. “Aquí ligeras de ropa, las actrices se desnudan ante el gato que está escondido, así pues el público solo las ve a punto de desnudo. Hay que añadir el lío que Alonso Millán arma en el escenario y el abrir y cerrar puertas de los vodeviles. La originalidad reside en que nos encontramos que los personajes que tratan de esconderse, en momentos se dan de cara”.⁶⁸¹

⁶⁸¹ Las crítica de esta obra aparecen en ÁLVARO, 1982: 48-50.

ESTO ES UN ATRACO. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: Antonio Garisa, Pedro Peña, Anabel Montemayor, Tania Ballesteros, María Luisa Bernal. ESCENOGRAFÍA: Alfonso López Barajas. Teatro Lara del 22 de abril al 27 de junio de 1982.

Esto es un atraco (1982). Los fundamentos y el arranque de esta comedia se encuentran en Jardiel. La obra comienza con un allanamiento de morada de unos aficionados para robar y que luego se convierte en atraco. Los delincuentes son empresarios y buscan el dinero para pagar a sus empleados, a Hacienda, a la Seguridad Social.

Según GARCÍA PAVÓN la originalidad reside en este arranque. A ello sumamos las gracias esporádicas y chistosas del diálogo y las ocurrencias escénicas propias de Alonso Millán, a las que todos estamos acostumbrados. Gracias sueltas y trazado esquemático de los personajes principales. Uno es Nicolás con sus aprensiones obsesivas y el otro el «inteligente» Nazario con sus ideas geniales. Ambos hacen reír al respetable en muchísimos momentos. Para LÓPEZ SANCHO, Alonso Millán añade al censo de los buenos pícaros, ya suficientemente poblado en nuestro teatro cómico, a los empresarios, los sufridos empresarios de la CEPYME. Y da un giro espectacular a la ortodoxia del género obligándoles a perpetrar un atraco para poder así hacer frente a su condición de patronos respecto a sus obreros, al tiempo satisfacen las obligaciones tributarias que ha traído la democracia al poner cerco a nuestro insólito paraíso fiscal. FRANCISCO ÁLVARO y GARCÍA RICO tienen la misma opinión sobre la pieza. Para el primero, este juguete, pensando en Garisa, es cómico, vivaz y gracioso. Su título está literalmente tomado de esa frasecita que emplean hoy los delincuentes «amateurs» para acreditar su personalidad. Los personajes son dos monjas, Garisa y Peña disfrazados de tales, para que los atracadores no puedan ser identificados, tres jovencitas bombones y un «cadáver» en constante ajetreo. Todos «hacen las delicias del público» para que rían, y rían sin pensar en impuestos, huelgas o atracos. Se trata de eso, de un atraco pero sin sangre y sin crueldad porque el cadáver, que sale a escena, es más bien de plástico. García Rico cree que en la pieza Millán intenta recuperar su mejor estilo, el de sus tiempos de «humorista negro». Este es un buen camino porque eleva la calidad de su aportación al teatro español de hoy y no disminuye su garra popular. Antes al contrario, puede darle mayor solidez y permanencia.⁶⁸²

⁶⁸² Todas las críticas que aparecen están extraídas de ÁLVARO, 1983: 27-29.

CAPULLITO DE ALHELÍ. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Juanjo Menéndez. INTÉRPRETES: Paco Andrés Valdivia, José Álvarez, Gracita Morales, Francisco Piquer, Juanjo Menéndez, Rafael Guerrero, Queta Claver. DECORADOR: Alfonso Barajas. Teatro Príncipe del 9-10-1984 al 7-4-1985.

En *Capullito de alhelí*⁶⁸³ (1984) afila el estilete de su sátira y ofrece una pieza burlesca. Crítica social en la que aborda un tema de actualidad con precisión de rasgos y de comicidad desde la chispeante forma a la profundidad del tema. Dos homosexuales, Capullito de alhelí, dueño de una pensión de travestís y prostitutas en Madrid y El llanero solitario, sastre valenciano que acaba de quedarse viudo después de treinta años de matrimonio. Ambos mantienen correspondencia amorosa desde hace tiempo y deciden unir sus vidas poniendo fin a su clandestinidad. Están decididos a realizarse en su verdadera naturaleza. El día elegido para ello es el 23 de febrero de 1981, día del golpe de Estado de Tejero. Los personajes, homosexuales marginados, comprenden que una vez que los militares tomen el poder ya no podrán seguir llevando esa vida. Los travestís se disfrazan de hombres y los enamorados huyen a Valencia para estar a salvo. Mientras un aparato de radio transmite la proclama de Milans del Bosch. Así acaba el primer acto. Ya, en Valencia, un joven concejal de izquierda quema sus papeles, se afeita la barba y se dispone a huir a Córcega. Una señora de derechas, cuñada del protagonista, se pone mantilla y agita una bandera española para festejar el regreso de los buenos tiempos. Mientras va explicando que se acabaron los tirones, la pornografía, el divorcio, la homosexualidad y todo lo demás. Va a volver el orden. Se producen una serie de enredos y equívocos entre ella y los protagonistas que ocultan la verdad. Finalmente el Rey habla por televisión, el golpe se acaba y se restaura la democracia. Todos vuelven a sus usos y costumbres anteriores. La señora de derechas se democratiza y los homosexuales maduros regresan felices a Madrid para festejarlo. La democracia vuelve a permitirlo.

El autor utiliza el golpe de Estado que va a liquidar las nuevas e inexpertas libertades democráticas. Con él ofrece un planteamiento grotesco, realmente feroz y que no pretende pontificar o probar tesis moralizantes. La acción y el diálogo en perfecta coherencia discurren y se manifiestan de forma sencilla y elocuente, pero al mismo tiempo sin fustigar ni aleccionar sobre vicios y costumbres. Estamos ante un sainete esperpéntico, divertido y cuya intención según el autor es solo divertir (Haro Tecglen).⁶⁸⁴

⁶⁸³ El texto con el que trabajamos para el análisis de la obra es ALONSO MILLAN, 1985a.

⁶⁸⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Un aspecto del “golpe””, *El País*, Madrid, 11 de octubre de 1984.

Millán plantea el problema político y patriótico del golpe de Estado contra la democracia. Lo hace según las reacciones de unos seres que esperaban del nuevo sistema de libertades la realización de sus necesidades sentimentales. Seres antes marginados y ante los cuales se alza de nuevo, amenazadoramente, el fantasma de la marginación. El golpe de Estado pone en marcha una mecánica y el autor la refleja la grotesca degradación de un problema. El autor revisa la situación de un país en suspenso por la fuerza y que puede cambiar su destino histórico. Presenta la imagen deformada de una sociedad en plena corrupción y hasta hacer saltar las lágrimas de pura risa. Ha encontrado lo mejor de su vena y ha construido una pieza viva, graciosa y satírica. En ella el teatro recobra su cometido de expresar con rigor, aunque parezca cómico, la imagen de una sociedad necesitada de eficaces cicatrizaciones. (López Sancho).⁶⁸⁵

Para Julia Arrollo es un sainete cómico con sus aciertos y con sus concesiones al chiste fácil y a la situación grotesca. Escrita con mucha astucia y conocimiento de un tipo de público.⁶⁸⁶ La obra fue un gran éxito de público, gustó la dirección y los intérpretes. Se repuso posteriormente con otros actores (Zori y Santos) También se llevó al cine en 1987.

EL CAMINO VERDE. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alberto Closas. INTÉRPRETES: Alberto Closas, Julia Gutiérrez Caba, Alfredo Alba y Concha Tejada. MÚSICA: Teddy Bautista. ESCENOGRAFÍA: Toni Cortés. COREOGRAFÍA: Mario Watusi. Teatro Marquina del 16-11-1984 al 31-3-1985.

*El camino verde*⁶⁸⁷ (1984) fue una obra de encargo para los dos intérpretes principales. Trata sobre el enfrentamiento generacional. Comedia de realismo satírico y lleno de humor en un doble choque. Pilar madre de Carmina y citada por esta se encuentra con Bogart, el músico, el pasota, el "emporrado" novio amante de su hija y el encargado de decirle que su hija se marcha con el seis meses de comuna. Pilar se niega y volverá para hablar con su hija. Por otro lado está Eduardo, notario, que citado con su hijo se encuentra con Carmina, la pasota, la "emporrada" hija de Pilar y novia-amante de Bogart. Ella es la

⁶⁸⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Capullito de Alhelí, graciosísimo y feroz esperpento de Alonso Millán", ABC, Madrid, 10 de octubre de 1984, pg. 75.

⁶⁸⁶ Crítica de ARROYO, J., "Buenos actores para una obra menor", YA, Madrid, 11 de octubre de 1984.

⁶⁸⁷ El texto con el que trabajamos y comentamos la obra es: ALONSO MILLAN, 1985b.

encargada de decirle que su hijo se va a dedicar al rock. Él no lo consentirá y quiere hablar con él. Cuando vuelve para hablar con él se encuentra a Pilar, que está limpiando el apartamento, convencida de que su hija se quedará. Ambos terminan descubriendo que sus hijos ya se han marchado. Comienzan a verse en el apartamento de sus hijos e inician una relación. Los dos pasarán del escándalo y la indignación ante la degradación de sus hijos, a la curiosidad primero y a la complicidad después entre ambos, cayendo en sus mismos pecados. Los hijos volverán y se casarán aburguesándose, mientras sus padres continúan con sus citas semanales, ahora ya discutiendo como un matrimonio. Una última sorpresa les aguarda sus hijos huyen a Londres llevándose las joyas y la provisión de fondos de sus padres. Son dos generaciones, dos mundos que no pueden entenderse porque piensan y se expresan desde puntos de partida diferentes.

Para Antonio Valencia, “*El camino verde*, leitmotiv de la sabida y un tanto olvidada canción, lleva a la pareja madura de la pieza por la ruta veriderona y permisiva, un camino que toman en un momento dado”. Cree que Alonso Millán utiliza con formidable destreza la jerga de una generación oponiéndola a la que no deja de ser otra, la de sus progenitores.⁶⁸⁸ Haro Tecglen hablará de sátira de malas costumbres sin moraleja, pero con críticas a la televisión, a los políticos, y a otros temas de la vida actual -la nueva pareja, las drogas, la música *pop*, el sexo con desparpajo-. Todo realizado con un exagerado lenguaje, con situaciones propias del género y sin profundización.⁶⁸⁹ En la misma línea crítica se expresa José Monleón que dice, “que la comedia se las arregla para que el “rollo” sea una divertida sucesión de atrocidades y una exhibición de tópicos verbales y gestuales. Alonso Millán lo hace cómicamente y para ello deshumaniza al máximo los personajes. Hace de ellos un “motivo” para la actuación de Closas y Gutiérrez Caba. No es de extrañar, pues, que la comedia se hunda cuando se nos quiere interesar por lo que allí se cuenta y, en cambio, divierta cuando los citados actores hacen gala de su histrionismo”.⁶⁹⁰ López Sancho, como en anteriores críticas sobre el autor, refleja los aspectos más amables. Escribe que la destreza coloquial, la sencillez en la construcción y la facilidad de la réplica oportuna, están al servicio de una descripción precisa, vivaz y graciosa de dos generaciones que no pueden entenderse. El problema, dice, está planteado sin moralina, sin dramatizar y refleja una realidad inmediata y sin distorsión.⁶⁹¹

⁶⁸⁸ Crítica de Antonio Valencia vertida en: ÁLVARO, 1985: 81-83.

⁶⁸⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Las malas costumbres”, *El País*, Madrid, 25 de noviembre de 1984.

⁶⁹⁰ Guía/teatro, MONLEÓN, J., “El encanto de la droga”, *Diario 16*, Madrid, 1 de diciembre de 1984.

⁶⁹¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El camino verde*, divertidísima estampa del tiempo actual”, *ABC*, Madrid, 23 de noviembre de 1984, pg. 69.

JUEGOS DE SOCIEDAD. AUTOR: Juan José Alonso Millán. Se estrena en 1970 y se repone DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: Andrés Magdaleno, Adriana Vega, Manuel Salgeró, Roxanna Kascan, Emilio Linder, Julia Montero, Manuel Aguilar, Flavia Zarzo, Juan de Orduña. DECORADOS: Natalia Silva. Estreno: 25 de diciembre de 1984, en el Teatro Muñoz Seca del 21-12-1984 al 7-7-1985.

En 1984 se repone *Juegos de sociedad*⁶⁹² (1970). En su tiempo había sido todo un éxito gracias sobre todo a la magistral interpretación de Jesús Puente en el papel de Pascual. Pascual era un genuino representante del madrileño hortera y autosuficiente de los setenta. La obra fue llevada al cine por Manuel Summers y después traducida a un sinnúmero de idiomas. En ella se habla de corrupción política, de corrupción económica y de la corrupción moral y de cómo esta ha sido asimilada por nuestra sociedad. El dramaturgo insiste mostrando, sin moralizar, un problema absolutamente presente y posible cada noche en cualquier parte. Cuestiones como el "porro", de uso casi común, y la promiscuidad, todo de curso legal, también el "party" donde las gentes "snifan" e intercambian parejas.

Para Javier Parra el planteamiento filosófico de esta comedia con "suspense" -un burgués fácil de corromper- está ya muy deteriorado por el paso de los años. Tampoco el morbo de las situaciones de aquel trágico sábado noche que retrata, ambientadas en el elegante chalet de gente bien de S'Agaró, sirven como cebo para atraer al espectador. Pero cree el crítico que el nudo y el inesperado desenlace sobreviven al paso de los años. "*Juegos de sociedad*, por ello, merece mantenerse en el repertorio del teatro contemporáneo de evasión". Finalmente se lamenta que no exista dirección de actores, que la escenografía sea paupérrima y que la revisión del texto haya sido tan poco imaginativa que no evita una obra plagada de anacronismos.⁶⁹³

REVISTAS DEL CORAZÓN. AUTOR: J. J. Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: Nino Bastida, Analía Gadé, Margarita García Ortega, Alicia Moro, José Luis de Villalonga, Adriana Vega. ESCENOGRAFÍA: Tony Cortés. Teatro Marquina del 20-9-1985 al 13-4-1986.

*Revistas del corazón*⁶⁹⁴ (1985), satíricamente, aborda que una determinada clase social decida vender su imagen, su intimidad, sus frustraciones y sus amores a la prensa del

⁶⁹² Trabajamos con el texto, en nuestro estudio, ALONSO MILLAN, 1970.

⁶⁹³ Crítica de PARRA, J., "Aquel sábado noche en S'Agaró", YA, Madrid, 28 de diciembre de 1984.

⁶⁹⁴ Texto de referencia en nuestro análisis de la obra: ALONSO MILLAN, 1986.

corazón El argumento gira en torno a una duquesa que no tiene una perra gorda, una semiaristócrata que no tiene ni para un paquete de tabaco. Unas revistas, especulando con esto, pagan millones por sacar a relucir la vida de unos seres vulgares, que van a pasar a la categoría de “famosos” por un concurso en la playa de moda y que eleva a la duquesa sin tabaco a la condición de «Dama de España» (Población, 1985c: 31).

El autor en la antecrítica habla de las motivaciones y de los resultados de la obra:

El que una determinada clase social decida vender su imagen, su intimidad, sus frustraciones y sus amores a la Prensa del corazón es un hecho sociológico digno de cualquier tratamiento literario. ¿Por qué ese interés de la gente por conocer los amores de fulanita, sus operaciones; el dolor de menganita? El morbo, una vez más, supera la curiosidad. Esto es lo que se narra en la obra, se relata su entorno. Personajes abominables, no se salva nadie, es una crónica negra de la alta sociedad, todo ello envuelto en el celofán de la risa, sin llegar a la caricatura (ABC, 20-09-1985).⁶⁹⁵

Es una sátira de humor negro con elementos tomados de la realidad y actualidad más inmediata. Aunque los protagonistas sean personajes de ficción, su entorno es tan real como la vida misma y saltan a la palestra nombres propios de los personajes que se mueven en ese mundo. Esto causa un segundo efecto entre el público. En este efecto se fijan críticos como Adolfo Prego que dice: “No tenemos que decir a ustedes cuánto fue el regocijo y cuántos fueron los aplausos de un público que identificaba a los «famosos» a la primera alusión”. Lo mismo, en negativo, apunta Monleón: La historia no es nada creíble, es una sátira donde la alusión a nombres conocidos de los espectadores prevalece y arrastra cualquier otra dimensión de la obra”.⁶⁹⁶

López Sancho destaca la obra y defiende la capacidad del autor para observar, anotar y llevar a la expresión teatral los comportamientos humanos. Considera que esto es una de sus notas más características. Habla de la enorme cercanía de este planteo a sucesos reales, de cómo sobre personajes reales toma el hecho y no sus connotaciones morales y costumbristas. Dice que no hay amonestación o crítica y que utiliza el lenguaje de siempre... directo, rápido, ingenioso y coloquial. Un lenguaje en el que los hallazgos

⁶⁹⁵ Antecrítica, ALONSO MILLÁN, J. J., “Revistas del corazón, hoy en el Marquina”, ABC, Madrid, 20 de septiembre de 1985, pg. 73.

⁶⁹⁶ Las críticas de A. Prego y J. Monleón están recogidas de ÁLVARO, 1986: 65-69.

verbales chasquean de cuando en cuando como látigos. De los personajes comenta que están abocetados rápidamente y los define: la duquesa sentimental y despreocupada; el "play-boy" dimitido, cansado, débil y obseso de la automedicación; la chiquita "cheli" - en esta la pluma se desliza hacia la caricatura-; y una sirvienta antigua, de familia, un tipo muy convencional en la comedia pero al que el autor acierta al dar toques renovadores. El primer acto, según el crítico, se presenta un poco corto de acción y en el segundo los sucesos aparecen entrecortados al servicio de su rapidez.⁶⁹⁷

Antonio Valencia se fija en el fondo de la obra y escribe que uno de los espectáculos más peregrinos de nuestro tiempo es el que se trata en la temática de esta pieza. Una obra que habla sobre una materia que provoca el morboso interés de un público mayoritario por los chismes íntimos de los «famosos» o encumbrados y una práctica periodística de retribuir millonariamente exclusivas de la información que aquellos venden de su intimidad. Para el crítico este hecho supone un notable fenómeno contracultural, que la pieza denuncia.⁶⁹⁸ Más vagamente que Antonio Valencia se pronuncia Antonio Martínez que resalta la ligereza de la pieza. De ella dice que tiene un poco de todo y un mucho de nada. “Es una obra que parece tratar sobre los negocios de las revistas del corazón, una sub-literatura a la que pretende, aunque tampoco demasiado, poner en solfa”.⁶⁹⁹

Haro Tecglen habla de una sátira de simbiosis entre famosos y revistas especializadas. Un humor que deriva hacia lo negro con mezcla de sentimentalismo y simpatía. Del autor dice que no apura en la crítica, que ha querido dar más dimensión al simplemente recubrimiento ingenioso y frívolo del tema y que busca ahondar en los personajes y ofrecer contrapuntos más humanos. Considera el crítico que en realidad todo ello va en detrimento de la comedia y que la trascendencia se le va de las manos.⁷⁰⁰

TRATAMIENTO DE CHOQUE. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: Luisa María Payán, Mónica Cano, Paco Cecilio, Alberto Closas, María José Bódalo, Juanjo Menéndez y Elva Palacios. ESCENOGRAFÍA: Tony Cortés. Teatro Príncipe del 19-8-1986 al 15-3-1987. Se repone del 24 de junio al 8 de julio de 1987.

⁶⁹⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Revistas del corazón*, un bombón para irse a la cama”, *ABC*, Madrid, 22 de septiembre de 1985, pg. 81.

⁶⁹⁸ Crítica de Antonio Valencia vertida en ÁLVARO, 1986: 65-69.

⁶⁹⁹ Crítica de MARTÍNEZ, J. A., “Analía la lía”, *Levante*, Valencia, 8 de mayo de 1986.

⁷⁰⁰ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Crítica rosa y negra”, *El País*, Madrid, 1 de octubre de 1985.

*Tratamiento de choque*⁷⁰¹ (1986). La situación única es la del odio cómico entre dos hombres, en parte por los celos, en parte por colocarle al otro la odiosa señora, y en parte también por la caricatura social que se retrata. Diego es un empresario rico y despiadado y Alfredo es su empleado pobre.

Una comedia tratada en clave de farsa, mecanizando lo grotesco, exagerando ciertos comportamientos humanos para que deshumanizados por la automatización, pasen a prototipos que convierten en risible los sucesos. Todo lo que ocurre en la lujosa clínica especializada en cirugía estética está hiperestesiado hacia la carcajada a través de la aceleración del movimiento y con un ritmo verbal dirigido a producir en catarata expresiones chistosas, satíricas y contradictorias. El diálogo es explosivo y de una actualidad terminológica y de frase obtenidas directamente de la calle, la discoteca o la tertulia; chistes y modismos actuales convertidos en explosivos; alusiones a situaciones, personajes y criterios de hoy mismo; efectos como la persecución de los cochecitos de inválidos al final del primer acto; y también utiliza y continúan viejos y logrados efectos de drama negro ya utilizados en la primera época por el autor. (López-Sancho).⁷⁰²

Todas las críticas se centran en el humor negro, la risa, lo liviano, la inconsistencia y fijan su atención en los dos actores principales. Haro Tecglen: “Humor negro característico de su autor, dislocación de las situaciones, desparpajo crítico de todo. Tiene poca consistencia, incluso dentro de su género. Busca la risa por sí misma mediante mecanismos traumáticos conocidos. Dirigido a la doble interpretación masculina”.⁷⁰³ Andrés Amorós: “Hay en la obra muchas frases chispeantes, un ritmo vivo y no faltan los alfilerazos a la actualidad. Con más rigor en la escritura, suprimiendo momentos planos y preocupándose más por la humanidad de los personajes, podría haber sido una excelente comedia. Una obra así tiene sentido por y para el lucimiento de dos actores”.⁷⁰⁴

Juanjo Guerenabarrena también se centra en los dos actores principales de los que dice son el espectáculo. Ellos hacen muy bien estos papeles en este tipo de teatro. Teatro de humor urgente, que sale de la observación superficial de los problemas cotidianos y se atreve con una crítica amable de los problemas de sobremesa común. Se diría que Millán acierta a retratar lo que dos amigos de ironía fácil pueden dialogar en la barra de un bar antes de su retirada. Montaje de los de toda la vida, sin intento de renovación ni nada

⁷⁰¹ Utilizamos como referente para el estudio de la obra: ALONSO MILLAN, 1987.

⁷⁰² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Tratamiento de choque*, hilarante farsa de Alonso Millán en el Príncipe”, *ABC*, Madrid, 23 de agosto de 1986, pg. 60.

⁷⁰³ Crítica de HARO TECGLEN, E., “La caricatura del odio”, *El País*, Madrid, 26 de agosto de 1986.

⁷⁰⁴ Crítica de AMORÓS, A., “*Tratamiento de choque*”, *Diario 16*, Madrid, 23 de agosto de 1986.

sorpresivo. Poco importa qué se nos está contando. Lo importante es cómo se está contado y ahí aparecen los dos actores de choque, la risa que provoca el reconocerse en algo y la sonrisa de la caricatura. Este es su mérito, lo demás es peor (Guerenabarrena, 1986e: 42).

DAMAS, SEÑORAS, MUJERES. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alonso Millán. . INTÉRPRETES: Analía Gadé, María Luisa Bernal, Adriana Vega, Carmen Roldán, Julia Blanco, Lola de Páramo, Pepe Álvarez y Margarita García Ortega. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Tony Cortés. Teatro Muñoz Seca del 3-9-1987 al 3-4-1988.

*Damas, señoras, mujeres*⁷⁰⁵ (1987) es una caricatura y sátira costumbrista que muestra el “entre bastidores” de la realidad y apunta a las malas costumbres de la “jet set”. Para ello nuestro autor se vale, no de una sala de fiestas sino de los lavabos de señoras de la misma. Hay un drama fuera de escena al que no asiste el espectador. Este se refleja verbalmente en el tocador femenino del local de una discoteca de lujo en Marbella. Allí acuden las damas a maquillarse y a retocarse. Allí se descubren como mujeres, sin apariencias ni mentiras. Todo pasa en el tocador de señoras. Se citan, negocian y conversan allí. Ellas hablan y dibujan sus caracteres en ese habitáculo del pecado donde se discute, se conspira, se “snifa”, se emborracha y se desemborracha con admirable resistencia física. Seis mujeres, un travestido y la señora que cuida el local. Todos envueltos en una pequeña trama policíaca de negocios, sexo y droga.

La protagonista es Leticia, la última de las amantes de Charlie, un “camello” que ha desaparecido con un alijo cien millones de pesetas en droga y que era de ambos. Leticia quiere conocer el paradero de Charlie y para ello interroga al resto de mujeres porque todas han tenido que ver algo con él. En rigor no existe acción dramática. La historia no sucede en escena, es paralela y tiene lugar fuera. Nosotros solamente oímos a los personajes hablar de ella. La referencia a estos sucesos fuera del espacio teatral sirve para caracterizar los tipos. Alonso Millán conoce las costumbres de la “jet”, su fraseología, sus verdades, el lenguaje que se habla en esos locales y por tanto, sus personajes lo hablan con soltura, en ese ambiente íntimo y fácil a la confidencia en que la acción se desarrolla. La grosería compite con expresiones coloquiales de última moda, unas veces afortunadas y otras graciosas. El autor busca reflejar un mundo social de relaciones entre aristócratas, supuestas artistas y golfas (Oliva, M. V., 1987b: 38-41).

⁷⁰⁵La referencia textual de nuestro estudio está tomada: de ALONSO MILLAN, 1988.

Para Haro Tecglen todo es superficial. Dice que la sociedad que se pretende reflejar es la de las malas costumbres de Marbella -drogas, prostitución, alcoholismo, proxenetismo, dinero sucio-, pero que todo se queda en la superficie. Afirmar que esta es la intención del autor y que los nombres famosos que se citan salen indemnes de la crítica porque esta está enfocada más bien con simpatía. Considera que esa falta de mordiente perjudica a la obra.⁷⁰⁶ El crítico de ABC, López Sancho, se va a fijar en la falta de acción de la pieza. Escribe que hay un desarrollo descriptivo, carente casi siempre de tensión situacional, animado por la ligereza del diálogo y los hallazgos frecuentes de frases que hacen reír de más a menos a medida que el espectador se acostumbra a las alusiones a personajes conocidos y a políticos o acontecimientos reales. De cuando en cuando el poder satírico de la frase estalla alegremente. Al final en un cuadro último, cuya composición está cargada de resonancias a obras ya olvidadas, la trama se desvela, se infantiliza un poco y el telón cae sobre un final convencional, con moraleja.⁷⁰⁷ Al igual que López Sancho, Alberto de la Hera, que define la obra como “una historia de delitos, sórdida y oscura, envuelta en la fragancia de los perfumes que las damas han de aplicarse una y otra vez para no oler a podrido”, hará referencia al “bla, bla, bla” de la pieza. Dirá que es puro diálogo, que está llena de frases ingeniosas y de situaciones ligeras, que hace reír sin pretender más. De sus continuas alusiones a la actualidad comenta que prueban que es un producto de consumo inmediato. Apunta que la obra refleja la locura en que se pierde una sociedad rica y vacía frente a la sensatez en que se desenvuelve la empleada que las ve desfilar a todas sin contaminarse de ninguna.⁷⁰⁸

LOS MARIDOS... ¡¡SIGUEN EN PARO!! AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: Fernando Santos, Tomás Zori, Roxana Nieto, Loreto Valverde, Victoria Oller. MÚSICA: Maestro García Morcillo. BALLET: Light Dance. COREOGRAFÍA: Nacho Arrieta. Se estrena en Córdoba el 24 de mayo de 1986 con el título *Maridos en paro* (1986) e inicia una gira por España. En su estreno en Madrid, un año después se le cambia el título. Teatro Alcázar del 15 de enero al 24 de mayo de 1987.

⁷⁰⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Obra de “malas costumbres””, *El País*, Madrid, 4 de septiembre de 1987.

⁷⁰⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Damas, señora, mujeres*, una sátira de Alonso Millán, resucita el Muñoz Seca”, *ABC*, Madrid, 4 de septiembre de 1987, pg. 71.

⁷⁰⁸ Crítica de DE LA HERA, A., “Intrigantes confidencias en unos lavabos de sala de fiestas marbellí”, *YA*, Madrid, 5 de septiembre de 1987.

*Los maridos... ¡siguen en paro!!*⁷⁰⁹ (1987). Es un espectáculo de revista creado para los populares Zori y Santos. Estos tras una década alejados de la revista vuelven a este género que les consagró. En realidad Alonso Millán lo que hace es crear un libreto y adapta a este género su comedia *Hombre rico... ¡pobre hombre!* con la que esta pareja triunfó en 1980.

Martínez Velasco habla de un espectáculo que Alonso Millán crea siendo conocedor de los recursos eficaces para complacer al público. Para ello suma al texto una buena partitura musical -amena, variada y pegadiza-, un excelente grupo mujeril tanto en el ballet como en las vedettes-actrices y una pareja de actores, Zori y Santos, que mantienen un fidelísimo público. El autor confirma también su olfato financiero porque mover una compañía de revistas por España es muy arriesgado y caro y se necesita la baza del éxito para hacerlo. Así fue.⁷¹⁰

Juan Carlos Arce nos resume la obra cuyo tema es la insatisfacción sexual. Esta, en la comedia, parece producirse entre las esposas de los ejecutivos y no en ellos mismos. Ellos no tienen tiempo para cultivar en casa otra pasión distinta a la del sueño, ni tiempo para ocupar su mente en otra cosa que no sea el trabajo. Las esposas se confiesan entre sí sus desventuras o se mienten relatando largas noches de irrefrenable placer que nunca han tenido, locas orgías fingidas y desatadas aventuras con sus maridos. Como resultado natural, la decisión de las esposas es conducir a sus parejas hasta el escarmiento por medio de la separación anunciada que, por supuesto, no llega a producirse porque la esperada reconciliación viene a conjurar la decisión de ellas y a convertir en amadores cariñosos a quienes solo daban fe de vida ante la mesa del despacho (Arce, 1987a: 16-17).

GOLFOS DE CINCO ESTRELLAS. AUTOR: J.J. Alonso Millán. DIRECCIÓN: Analía Gadé y Alonso Millán. INTÉRPRETES: Zorí, Santos, Alicia Moro, María Luisa Bernal, Rafael Guerrero, Julia Blanco, Anne Marie Rossier, Pepe Álvarez, Carmen Roldán y Gracita Morales. ESCENOGRAFÍA: Toni Cortés. Teatro Muñoz Seca del 21 de abril al 18 de septiembre de 1988.

En *Golfos de cinco estrellas*⁷¹¹ (1988) el telón se abre sobre el discurso fúnebre del director general de una compañía y con los espectadores como asistentes al elogio del finado. A partir de ahí la trama se multiplica para hacer un enredo de bulvar. Un enredo

⁷⁰⁹ Sobre esta obra no hemos encontrado un referente textual.

⁷¹⁰ Crítica de MARTÍNEZ VELASCO, J., “*Los maridos... ¿Siguen en paro!!*”, *ABC*, Sevilla, 31 de octubre de 1986.

⁷¹¹ Referente textual de nuestro estudio es: ALONSO MILLÁN, 1989.

movido por los deseos del marido de la dueña de la empresa. Este es Eloy Gutiérrez (interpretado por Zori), que para conseguir el puesto de director general habrá de pasar con su presunta esposa un "examen" durante un fin de semana. El "examen" es ante todo el de la falsa esposa. Esta resulta ser una "yanqui" que ya calentaba la cama del extinto director general. En resumen un juego de vodevil de cada oveja con la pareja vecina. Vodevil un poco torpe además de conocido (Matteini, 1988d: 43-44).

Para López Sancho más que una comedia es un reportaje teatralizado sobre ciertos usos y abusos basados en un concepto de lo sexual. Resulta muy parecido a otros precedentes del mismo signo. Un primer acto de lento planteo que desemboca en un segundo acto casi de revista. Lleno de frases de sátira política y un desenlace revisteril después de dos horas de risa. Brillan atractivamente los ligueros de las falsas monjitas. La actriz Gracita Morales impone su comicidad estrafalaria sobre la belleza de todas las demás actrices sonrientes y simpáticas y que van llamativamente vestidas o semivestidas. Zori y Santos bordan lo que de ellos se espera con energía y fuerza cómica. Más que una sátira es una farsa genérica muy a lo Alonso Millán. En ella el autor maneja con probada habilidad las cuerdas de sus marionetas y mantiene la facilidad de la frase cómica.⁷¹²

De paroxismo de la golfería lo califica Monleón para quien el sexo es, lógicamente, la salsa y los tres platos del argumento. Las parejas se construyen a contramano y no falta el infeliz que sirve de contrapunto. También aparecen algunos personajes de la delincuencia folklórica de nuestros días -drogas y coloreadas cabelleras incluidas- con su consiguiente y ya estereotipada jerga. Y lo más audaz es una especie de "strip-tease" de guapas actrices vestidas de monjas.⁷¹³

Alberto de la Hera destaca a los actores por encima del texto. Un texto que considera poco relevante. Dirá de él que es una pieza para Zori y Santos que les permite poner en juego su arte. La anécdota es intrascendente y en ocasiones confusa porque no se entienden determinadas decisiones de los personajes y ciertas actitudes se quedan sin explicación. Estos disparates inexplicados son su menor pecado porque lo salvan Gracita Morales -en una actuación acertada- y las espectaculares bellezas de las actrices que hacen los papeles de damas de alterne o corrupción. Este vodevil no es una revista sino una

⁷¹² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "*Golfos de cinco estrellas*, vodevil muy Alonso Millán, en el Muñoz Seca", *ABC*, Madrid, 23 de abril de 1988, pg. 86.

⁷¹³ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "*Golfos de cinco estrellas*", *Diario 16*, Madrid, 29 de abril de 1988.

comedia arrevistada. Termina diciendo que la comedia tal vez sea demasiado ordinaria para un público fino, y demasiado fina para un público ordinario.⁷¹⁴

Mauro Armiño lamenta el camino seguido por Millán vendiéndose a la taquilla. Dice que es su comedia número cincuenta y siete y que todos sabemos por qué sigue estrenando: “Hay un público que responde a este tipo de obras facilonas, que pueden pasear por provincias en verano dos caricatos como Zori y Santos”. Considera que la taquilla es razón sobrada y suficiente. Otros motivos que podrían avalar un estreno no interesa a nadie es la calidad de la obra, la interpretación acertada, la adecuada dirección, pero eso aquí se queda en antiguallas para un tipo de teatro que solo busca hacer reír a base de chistes fáciles y chascarrillos. Cree que ya es tarde para lamentar que Alonso Millán abandonara el camino que marcó con *El cianuro, solo o con leche*, una espléndida pieza de humor negro. Ahora Millán lanza algunas pullas contra nuestra sociedad, enuncia el discurso de la derecha haciendo guiños a propósito de la inseguridad ciudadana, las drogas o los jueces que dejan salir a los rateros, pero este tipo de teatro no necesita actores sino caricatos.⁷¹⁵

CUÉNTALO TÚ, QUE TIENES MÁS GRACIA. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: Analía Gadé, Juanjo Menéndez, Gracita Morales y Julia Blanco. Juanjo Menéndez hacia tres personajes que al retirarse fueron interpretados por Francisco Cecilio, Ramón Pons y Ricardo Merino. ESCENOGRAFÍA: Toni Cortés. MÚSICA: Luis Cobos. A mediados de 1990 se renovó el reparto de forma que los protagonistas fueron interpretados por Bárbara Rey y Cassen acompañados de Inés Sájara e Isabel Cuadra. Teatro Muñoz Seca del 17-8-1989 al 15-6-1990.

*¡Cuéntalo tú, que tienes más gracia!*⁷¹⁶ (1989) son tres historias diferentes en tres escenas simétricas. Tres prostitutas y tres clientes entre las paredes de un hotel de cinco estrellas. Tres historias de "amor" con tres mujeres de una sección de relax de los periódicos.

En la primera historia los protagonistas son una profesional seria y un hortera representante de zapatos. Ella, perfectamente organizada, cobra los trabajos con tarjeta de crédito. Él, tierno, tras la fallida historia de amor con la prostituta, recuerda con emoción a la esposa que dejó en el pueblo. La segunda historia nos presenta a una

⁷¹⁴ Crítica de DE LA HERA, A., “Demasiado fina para un público ordinario”, *YA*, Madrid, 1 de mayo de 1988.

⁷¹⁵ Crítica de ARMIÑO, M., “Entre nada anda la risa”, *Cambio 16*, Madrid, 16 de mayo de 1988.

⁷¹⁶ El texto de referencia que tomamos en nuestro estudio es: ALONSO MILLAN, 1990b.

argentina que se preocupa grandemente de que su cliente no sea portador del SIDA y un hombre pueblerino que se sorprende al ver que quiere hacerle pruebas médicas. En la tercera historia aparece una viuda inconsolable que tiene que "darse a la mala vida" para sobrevivir. Este será su primer encuentro profesional. Su cliente es con un "yuppie", nervioso e histérico que vive por y para sus negocios, rodeado de secretarias que son las controladoras de su vida. Como enlace para las tres historias se utilizan dos criadas del hotel (Guerenabarrena, 1989a: 32).

La frustración sexual es el recurso cómico característico de esta obra y de este tipo de teatro. En la pieza brilla la creación de tipos, la observación de la realidad y la gracia verbal con frases ocurrentes y felices y chistes de actualidad. Alberto de la Hera la resume como tres encuentros nocturnos en un hotel, entre prostituta de lujo y tres hombres diferentes, cada uno de los cuales busca pasar una noche inolvidable y encuentra en cambio un ridículo fracaso. Y la juzga como una obra desigual aunque en conjunto es una comedia muy distraída.⁷¹⁷ El crítico López Negrín, amable con la obra, destaca a los actores. De Analía Gade dirá que da vida a tres personajes perfectamente definidos y matizados con sabiduría y de Juanjo Menéndez que demuestra su calidad de primer actor en los tres personajes. Subraya que los nombres y sucesos que pasan por el escenario y su sola mención hacen reír independientemente de la calidad del chiste que llevan dentro. Termina diciendo que es una función divertida, con generoso ingenio, con soltura de situaciones, diálogos chispeantes, del ahora que corre y que pese a lo escabroso de la temática, ni una grosería.⁷¹⁸

En la década de final de siglo sus estrenos siguen siendo habituales en la cartelera y su éxito en taquilla no le abandona. De estos años son:

EL GUARDAPOLVO. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: Flavia Zarzo, Pepe Rubio, Nené Morales, Paco Benlloch, Tony Valento, Marisol Ayuso, Javier de Pablo y Pascual Martín. ESCENOGRAFÍA: Atex Taragüell. Estreno: 10 de agosto de 1990, en el Teatro Príncipe, de San Sebastián. En Madrid: Teatro Alcalá Palace del 6-9-1990 al 3-3-1991.

*El guardapolvo*⁷¹⁹ (1990) es un vodevil puro. Se vale de la denuncia a la "jet society", del equivoco, del jaleo, del embrollo, de la ligereza y de las puertas. Argumentalmente

⁷¹⁷ Crítica de DE LA HERA, A., "Una comedia entretenida", *YA*, Madrid, 14 de septiembre de 1989.

⁷¹⁸ Crítica de LÓPEZ NEGRÍN, F., "El reencuentro de Alonso Millán", *El Independiente*, Madrid, 19 de agosto de 1989.

⁷¹⁹ El texto manejado en nuestro estudio es: ALONSO MILLAN, 1991.

presenta a un señor que quiere hacerse pasar por criado utilizando un guardapolvo. A partir de aquí resulta imposible contar limpiamente esta disparatada trama.

José Henríquez nos la describe así: “El disfraz y el equívoco de identidades, el baúl-escondite, el juego de entradas y salidas, mecanismos clásicos y empleados hasta el abuso en el género, sirven aquí de soporte a una plana y disparatada sucesión de aventuras frustradas de fin de semana, en las que no faltan una pareja de marqueses, un magnate y consorte y un criado y un policía”. De las novedades que aporta la pieza destaca el par de “cazadores de exclusivas” y el siniestro y ausente “violador de Estepona”. Finalmente reseña la actuación del protagonista, Pepe Rubio, para quien ha sido pensada y escrita la pieza. Dice que no acierta en la interpretación de los dos tipos distintos que se le piden, que se embarulla, y que está omnipresente y exagerado para enredar aún más la función frustrando la eficacia de muchas de sus situaciones y diálogos. Cree el crítico que el juego de identidades necesita algo más que guiños fáciles al público.⁷²⁰

López Sancho también nos habla de la actuación de Pepe Rubio. Dirá que el actor, dueño de la escena, fuerza todas las situaciones e impone un estilo que le es peculiar y de cierto sentido irónico y distanciador. Un estilo en el que se caricaturizan los hechos en lugar de atenerse a pautas realistas de representación. Del resto del reparto dice que Pepe Benlloch y Tony Valento componen una pareja de sarasas fuertemente ridiculizada que mejoraría con un tratamiento más suave. De Flavia Zarzo que sobreactúa simpáticamente y de Nené Morales que también lo hace en cierto modo, ambas en una curva que va descendiendo de exasperación expresiva de la una a la otra. Luego cuando entran en el cuadro Marisol Ayuso, Javier de Pablo y Pascual Martín este ya ha alcanzado sus tonos esperpénticos y los que llegan no disuenan. Finaliza diciendo que *El guardapolvo* es un torrente de risas estruendosas, que son las risas propias del teatro de Millán. La sátira desaparece en el torbellino de las carcajadas.⁷²¹

Para Juan Carlos Avilés, *El guardapolvo* no añade nada nuevo. Se alimenta de los consabidos y habituales topicazos hábilmente manejados por el laberinto del equivoco. Su calidad es escasa. Un enredo complicado hasta el límite, acciones y personajes cruzados sometidos a la facilona intriga del “ya verás cómo entre”, muchas puertas, señoras más o menos macizas y humor blanco y doble-intencionado con interminables referencias a la más amarilla y “corazonesca” actualidad. Para facilitar las cosas la acción

⁷²⁰ Crítica de HENRIQUEZ, J., “Golferías en la Costa del Sol”, *YA*, Madrid, 10 de septiembre de 1990.

⁷²¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El guardapolvo*, vodevil de Alonso Millán a la manera de Pepe Rubio”, *ABC*, Madrid, 7 de septiembre de 1990, pg. 91.

se desarrolla en las costas marbellíes. Todo en un intento de sátira suave acerca de la fauna que la puebla y sus variopintos devaneos amorosos. La comedia, como es lógico, está escrita a la medida del protagonista, uno de esos galanes necesariamente bronceados, entregados al calor de un público tan respetable como poco exigente y que valora más su popularidad y simpatía que una indiscutible profesionalidad ganada a golpe de tablas. Una profesionalidad de la que podría obtenerse mejor partido con propuestas más ambiciosas.⁷²²

¡ANDA MI MADRE! AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: Gracita Morales, Analía Gadé, Marisa Lahoz, Carmen Roldán, Antonio Vega, Margarita García-Ortega, Manuel Salguero, María Luisa Bernal, José María Otero, Lili Murati, Sol Diego, Fernando González, José María Estévez, Nino Bastida. ESCENOGRAFÍA: Javier Mampaso. Teatro Muñoz Seca del 21-8-1990 al 20-1-1991.

*¡Anda mi madre!*⁷²³ (1990) es una sátira en clave de comedia cuyo tema es la situación de abandono y desamparo que padecen los ancianos en nuestra sociedad. Es la familia contra la tercera edad. Tres historias distintas en las que la presencia de una anciana les resulta insufrible y los familiares desean deshacerse de ella. Cada historia, independientes y desarrolladas en actos distintos, refleja actitudes de distintas clases sociales ante esa anciana abuela. Tres hogares de distinto nivel social con la problemática común de la madre-suegra caduca y que, salvo su rentabilidad económica, sobra como persona. Una sucede en la casa de los pobres, otra en la de la clase media y otra en una familia vips. Las ancianas protagonistas, madre o suegra, que viven demasiado y son una carga para la familia, serán objeto de inversión económica, promoción social, deshecho o incluso utilización post-mortem. Todas terminarán en el asilo o siendo utilizadas o expoliadas bajo la más absoluta indiferencia o desprecio (López Leiva, 1990: 28-29).

Según Enrique Centeno la obra, con título de astracán, da un tratamiento superficial a las clases sociales reflejadas. Así la familia de desheredados, núcleo de marginados delincuentes, son tratados como simples pícaros. De las tres grandes abuelas de la escena dirá que hacen un brillante trabajo con el apoyo de Analía Gadé. Esta participa en las tres historias con soltura. El crítico cree que una vez que se resuelvan las transiciones entre las piezas, el autor habrá logrado una comedia a la medida de su teatro y de su público.⁷²⁴

⁷²² Crítica de AVILÉS, J. C., “La jet, a ritmo de vodevil”, *El Sol*, Madrid, 10 de septiembre de 1990.

⁷²³ Texto utilizado en nuestro estudio como referente: ALONSO MILLAN, 1990a.

⁷²⁴ Crítica de CENTENO, E., “Chistes con viejas”, *Diario 16*, Madrid, 24 de agosto de 1990.

También Haro Tecglen se fija en el tratamiento que da el autor a las clases sociales y se extraña del desconocimiento de los ambientes que refleja. Piensa el crítico que los caricaturiza en función de lo que el público, su público y el de estas actrices, espera ver. Así los pobres suministran material para el humor negro, la clase media para la risa que da el horterero y el descoyuntamiento de cuerpos y la clase alta y de revistas del corazón para mostrar su debilidad mental unida a una crueldad de fondo. Respecto al reparto solo coincide en parte con Enrique Centeno y dirá que las actrices que interpretan a las ancianas tienen la categoría y la virtud de humanizar sus personajes por muy esperpénticos o grotescos que sean y que son capaces de hacerles creíbles. Todas ellas empalidecen a la estrella, Analia Gadé, que tiene un personaje dividido en tres y esto, según Haro Tecglen, está fuera de los límites de su defensa como actriz. Del resto dice que están dispuestos a todo para hacer reír. Entre ellos, las jóvenes starlettes que Millán presenta siempre y aligera de ropa, con gran alegría visual para los que no encontramos ninguna otra alegría en el escenario.⁷²⁵ Y Eduardo Galán se muestra más generoso con el montaje y dice que tiene un buen reparto que hace que el público habitual de las comedias disfrute de una buena velada de teatro. De la obra comenta que está escrita con ingenio y sentido realista.⁷²⁶

OPORTUNIDAD, BONITO CHALET FAMILIAR. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Juanjo Menéndez. INTÉRPRETES: Juanjo Menéndez, Esther Gala, África Prat, Pepe Albert, Marisol Pila, Patricia López, Ramón Quesada, Patricia Ciurana, Pepe Ruiz. Teatro Maravillas del 16 de enero al 16 de junio de 1991.

*Oportunidad, Bonito chalet familiar*⁷²⁷ (1991) es una sátira social sobre la clase media imitadora de la alta sociedad, que comprueba con el tiempo lo costoso que resulta mantener cierto status "acomodado" y lo frustrante de ver que los ricos no hubieran picado en el anzuelo de promociones horteras de campos de golf entre patatas, conejos y avispas. Personajes de clase media española a los que el autor retrata y critica contando como hace años se volvieron locos dedicándose a comprar segundas viviendas. Aquello parecía algo sencillo, pues con una entrada lo ibas pagando y al final tenías un chalet, pero la situación no es tan simple y posteriormente se va viendo que las ventajas se vuelven inconvenientes. Los diez minutos desde la Puerta del sol se convierten en horas

⁷²⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Apertura de temporada", *El País*, Madrid, 23 de agosto de 1990.

⁷²⁶ Crítica de GALÁN, E., "Humor y sátira de la vejez", *YA*, Madrid, 3 de septiembre de 1990.

⁷²⁷ Texto del que partimos para nuestro estudio: ALONSO MILLAN, 1992.

de caravana y atascos, los hijos han crecido y no quieren ir al campo prefieren la discoteca Pachá, la mujer ve como sus amigas no van pues han levantado urbanizaciones y el chalet está perdido (López Leiva, 1991b: 41). Según Carlos Galindo es una sátira que habla del hombre no esclavo de sus pasiones ni de su trabajo sino de esa segunda vivienda. Como protegerla contra los ladrones, como acondicionarla y cómo afrontar los gastos que supone. Todo ello mezclado con el vicio de echar mano del abogado sin disponer de los medios necesarios.⁷²⁸

En la reseña a esta pieza, Haro Tecglen sintetiza las críticas al teatro de Alonso Millán y dice que aunque el autor explique en los programas sus obras, el solo ve clásicos disparates cómicos, personajes más o menos divertidos y enredados consigo mismo y con los demás. En esta pieza todo se resume a un hombre que esta enredado con una mujer que le repudia por aburrido —él es especialista en japonés e informática—, una hija que es como la de todas las comedias y dos o tres mujeres más dedicadas a tentar al personaje y a los espectadores masculinos mientras dicen frases ingeniosas. Un enredo que da igual y que al final se resuelve. Cada oveja encuentra su pareja. El autor no se entretiene en buscarle ninguna lógica o justificación que son intentos que pierden a toda obra cómica.⁷²⁹

FANTÁSTICO BOCACCIO. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: J. J. Alonso Millán. INTÉRPRETES: Jesús Castejón, Pepe Álvarez, Yolanda de las Heras, Jorge Fontecha, Ángel, Victoria Oliver, Juan Carlos Martín, Cristina García, Toni Cruz, Flavia Zarzó, Estrella Albina, Juana Sánchez, Santi Varela, María Carmen Gambín, Rafaela Chacón, Juan Carlos Martín y Carmen García. MÚSICA: Luis Cobos. BALLET: Alfredo Jiménez, Marta Díez, Mónica Pérez, Begoña Rodríguez, Samanta Balmby, Fernando Sainz, Ricardo Manchini y José Luis Cortijo. COREOGRAFÍA e ILUMINACIÓN: Ricardo Ferrante. ESCENOGRAFÍA: Helena S. Krinkova. VESTUARIO: Ángel Caminarata. Teatro Calderón del 10 al 20 de octubre de 1991.

Fantástico Bocaccio (1991) es una revista de casi una veintena de números que, como es tradicional en el género, unas veces se enlazan y otras se quedan aislados. En esa misma tradición, el autor recurre a la crítica o el chiste de actualidad con un toque "picante" imprescindible en el género. Pero el chascarrillo crítico y el chiste "verde" son ingredientes de la revista de cuando esta burlaba y engañaba a la censura en complicidad

⁷²⁸ Crítica de GALINDO, C., "La clase media en el punto de mira de la nueva obra de Alonso Millán", *ABC*, Madrid, 15 de enero de 1991, pg. 98.

⁷²⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Para reír", *El País*, Madrid, 22 de enero de 1991.

con su público. Algo innecesario en nuestra sociedad deslenguada donde la vida cotidiana supera a la revista. El otro ingrediente, las "esculturales bellezas", tampoco existe. El espectáculo, independientemente de la música y las canciones, pertenece a una cultura rancia por mucho que se la maquille de modernidad. Pertenece al viejo teatro que obedeció a una época y a un público. (E. Centeno).⁷³⁰

Haro Tecglen encuentra una función con desparpajo, verdor y despreocupación por las formas y las maneras. Una comedia musical compuesta en cuadros. Estos están supuestamente relatados a través de una fiesta de *vips* que se celebra en Marbella y cuyos nombres y ademanes recuerdan personas vivas y chismes vivos. Escasamente intelectual solo destaca el ingenio y que las niñas son monas, con cuerpecillos agradables y que no ocultan demasiado. Que los decorados y los trajes tienen las suficientes lentejuelas, colorines, cadenetas, brillos y relumbrones. Y que el público se ríe, al menos en la primera parte que fue la que yo pude presenciar.⁷³¹

PASARSE DE LA RAYA. AUTOR: Juan José Alonso Millán DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: Javier de Pablo, Sonia Almarcha, Nené Morales, Pepe Rubio, Félix Granado, Marisol Pila, Paco Olmo y Luisa Fernández Gaona. ESCENOGRAFÍA: Herederos de Manolo López. VESTUARIO: Lourdes, Id. de Paco Olmo, Boutiques Duo. Teatro Maravillas del 7-8-1991 al 12-1-1992.

En 1992 llega a tener tres obras en nuestra cartelera. La primera *Pasarse de la raya*⁷³² (1991). Argumentalmente tenemos un empresario que pretende ser infiel a su esposa, mientras ella, que quiere marchar a Londres, intenta asesinarlo para poder irse con su amante. Situaciones enlazadas, travestismo, sadomasoquismo, enfermedades geriátricas... y dos muertos que se meten y sacan de escena con constantes muecas. Una comedia de figurón, escrita para servir a Pepe Rubio. Un enredo con mecánica de "thriller" americano y personajes desorbitados. Nah la esposa peligrosa, Candela la deseada mujer y secreta narcotraficante, los "camellos" Borombo, Acebedo y toda una retahíla de variopintos personajes. Toda una combinación de sectores marginales, permisividad democrática y política de forma desvergonzada y cómica. Los sucesos sacuden a un solo e insatisfecho Antón, que descansa en su casa de la sierra y en la que se arma la de Dios una noche de Semana Santa. Unidades de lugar, tiempo y acción, en

⁷³⁰ Crítica de CENTENO, E., "Fantástico Bocaccio", *Diario 16*, Madrid, 2 de octubre de 1991.

⁷³¹ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Desparpajo, despreocupación", *El País*, Madrid, 14 de octubre de 1991.

⁷³² Referente para nuestro estudio de la obra: ALONSO MILLAN, 1993a.

un alucinante desparpajo de sorprendentes acciones, revelaciones inesperadas o cambios de personalidad (Cuadros, 1992a: 38).

Para López Sancho el autor consigue fundir libertad y clasicismo. Un alarde de imaginación, observación y descripción de seres reales y escandalosos, que forman un barullo de carcajadas cuando el espectador reacciona al descubrir inesperadamente la verdad. Cree que el autor muestra su nivel más atrevido y logrado de provocativa habilidad paródica como denuncia atroz y carcajeante de lo que pasa en un país que lleva mucho tiempo ya pasándose de la raya.⁷³³

YA TENEMOS CHICA. AUTOR: Juan José Alonso Millán DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: M^a José Cantudo, Pepe Ruiz, José M^a Otero, Margarita García Ortega, Marisa Porcel, Rafael Guerrero, Lili Murati, Gracita Morales. ESCENOGRAFÍA: sucesor de Manolo López. Teatro Muñoz Seca del 21-8-1991 al 22-3-1992.

*Ya tenemos chica*⁷³⁴ (1992). Presenta un matrimonio en busca de empleada del hogar. Una tarea difícil ya que no las hay decentes. Asistimos al relato de las peripecias domésticas de un matrimonio recién casado en sus conflictivas relaciones con las sucesivas chicas. Pasarán por la casa una chica abusiva de madre dipsómana y caprichosa, una joven drogadicta, una marroquí intolerante y de costumbres infieles, una maruja maniática y falsa beata santurrona enganchada a los culebrones televisivos y un mayordomo equivoco y escritor (Cuadros, 1992a: 38).

Escribe López Sancho que el autor no opina, que son las sucesivas peripecias y los comportamientos esperpénticos de los personajes las que producen una realidad caricaturizada y desvelan las conclusiones sociales, costumbristas y morales. Considera la pieza de una actualidad satírica que descubre una fantasmagoría actual en sus personajes, una parte del submundo degradante en que se ha convertido la sociedad desde hace pocos años.⁷³⁵

TODO CONTROLADO. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: Julia Gutiérrez Caba, Analía Gadé, Carmen Roldán, Luisa Torregrosa, Ma Luisa Bernal. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Toni Cortés. TEATRO: Muñoz Seca del 26-10-1992 al 27-6-1993.

⁷³³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Pasarse de la raya, Alonso Millán clásico y transgresor”, *ABC*, Madrid, 8 de agosto de 1991, pg. 74.

⁷³⁴ El texto para nuestro estudio es: ALONSO MILLAN, 1993b.

⁷³⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “¡Ya tenemos chica! audaz hazaña de realismo de Alonso Millán”, *ABC*, Madrid, 22 de agosto de 1991, pg. 79.

En *Todo controlado*⁷³⁶ (1992), Candela recibe una carta y un video de Emilio, su marido, diciendo que ama a otra mujer, que se va con ella y que quiere el divorcio. Siente que sus años de matrimonio, su vida cómoda y lujosa y su confiado amor al marido se derrumban. La renuncia al tabaco y a las golosinas la han convertido en presa de médicos y medicamentos. Es débil porque ha estado mimada por un progreso económico y social debido a la carrera política de fortuna rápida y fácil de Emilio. Él es un hombre casado con cuatro amantes y una quinta que se apunta al final de la obra como señal de infinitud. Ellas serán las que acaben con él y lo maten a lo largo de la obra. Una obra en la que aparecen otras cosas como el cianuro, largas piernas de mujer, el baúl de los cadáveres propio de estas obras cómico-policiacas y los elementos de la crónica del día -las curas de adelgazamiento, el dejar de fumar, los socialistas-.

Para Haro Tecglen es una comedia muy bien dialogada y que refleja la confianza de Millán en su escritura para no poner límites de tiempo a la misma. La obra da mucha risa a los espectadores⁷³⁷.

López Sancho se centra en la protagonista de la que dice es un ser real de esta sociedad emergente que no es consciente de su provisionalidad. La comedia pasará a ser documento de época. Todas las mujeres que rodean a Candela y a su amiga Begoña -consejera y cómplice de Emilio en sus negocios fraudulentos y actualísimos-, cómplice y después traidora, están en el complejo mundo erótico del personaje ausente en la escena, Emilio. Todas con motivaciones diferentes que provocan una acción desenfadada y magistral. Un enorme diez para Millán.⁷³⁸

Una buena comedia según el crítico Enrique Centeno. Dirá, que si el teatro busca nuevos caminos y fórmulas y lenguajes que no puedan encontrarse en una comedia de situación televisiva o en el cine, existen dos elementos imprescindibles para la supervivencia de este tipo de comedia. Primero una escritura hábil con imaginación argumental y segundo la presencia del actor cuando este vale la pena. En ambos sentidos *Todo controlado* es la mejor de las comedias escritas por Alonso Millán en mucho tiempo. En ella retorna el tradicional recurso de la intriga, del humor negro en la línea de nuestra mejor tradición cómica alejándose del enredo vodevilesco de otras veces. Un par de horas

⁷³⁶ Nuestra referencia textual es: ALONSO MILLAN, 1996a.

⁷³⁷ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Qué señoras", *El País*, Madrid, 30 de octubre de 1992.

⁷³⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "*Todo controlado*, donde Alonso Millán desborda la irónica modernidad con la risa", *ABC*, Madrid, 29 de octubre de 1992, pg. 97.

de buen humor, de relajada expectación. La función, sin otras pretensiones, se ve con gusto y se aplaude con satisfacción.⁷³⁹

SOLO PARA PAREJAS. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: Carmen Roldan, María Luisa Bernal, Analía Gadé, Carlos Ballesteros, Víctor Valverde, José María Oteo. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Toni Cortés. Teatro Muñoz Seca del 7-10-1993 al 6-2-1994.

*Solo para parejas*⁷⁴⁰ (1993) parte de los anuncios de pisos para parejas de los periódicos. Según Haro Tecglen es “una de risa”. Su momento álgido es cuando los protagonistas aparecen operados de estética, pero tensos, rígidos para que no se les salten los puntos. Son como peleles, robots, muñecos. Es la risa del dramaturgo sobre los viejos que quieren aparentar ser jóvenes. Esta obra va de eso, aunque añade el crítico que llamarla obra es excesivo, como excesivo es llamarla comedia. Un ambiente único de casa de apartamentos modernos donde pasan varios personajes, siempre los mismos actores, hacen sus caricaturas y se van. No solo no hay principio ni desenlace en el conjunto sino que tampoco lo hay en cada una de las situaciones. Los protagonistas hacen lo que pueden por exagerar sus caricatos y llevar más lejos la obra, pero esta no deja de ser una especie de obra de tipos o tipejos a pesar de que el patio de butacas estaba prácticamente lleno.⁷⁴¹

USTED NO SABE CON QUIEN ESTA HABLANDO. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: Pepe Rubio Carmen Roldán, Pepe Ruiz, Eva Sola, M^a Luisa Bernal, Rafael Guerrero, Nino Bastida, José M^a Otero, Luisa Fernanda Gaona y Jenny Llada. ESCENOGRAFÍA: José María Trigo. VESTUARIO: Félix Ramiro. Teatro Muñoz Seca del 2 de marzo al 5 de junio de 1994.

*Usted no sabe con quién está hablando*⁷⁴² (1994). Esta es la tercera comedia que Alonso Millán escribe para Pepe Rubio. En ella, un personaje, Gonzalo, desapareció hace años, huyó tras pasar por la cárcel por cosas que hicieron otros. Ahora se celebra una cena de sociedad, una cena de todos los acusados y aparece él bajo la forma de camarero denunciante de robos, prostitución, drogas, adulterio de unos y otros. Surge la duda, ¿es o no es él? Al fin le echan. Suena el timbre y aparece, pero ya no va de camarero es el mismo, Gonzalo.

⁷³⁹ Crítica de CENTENO, E., “Una intriga cómica”, *Diario 16*, Madrid, 30 de octubre de 1992.

⁷⁴⁰ El texto estudiado en nuestro trabajo es: ALONSO MILLAN, 1995.

⁷⁴¹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Caricaturas”, *El País*, Madrid, 12 de octubre de 1993.

⁷⁴² Texto utilizado en nuestro análisis: ALONSO MILLAN, 1996b.

Haro Tecglen ve en ella un parecido a *Llama un inspector* (J.B. Priestley) con retoques de *El Conde de Montecristo* (A. Dumas). Pero considera que la reposición de la obra de Priestley hubiese sido más interesante comparando la calidad entre ambos autores. El crítico también hará referencia a las palabras del autor que en su estreno dijo que era consciente que en cuanto desapareciese del teatro, en unos días, Pepe Rubio la cambiaría de tal modo que se desarrollaría entre carcajadas. Lamenta así Haro Tecglen “no haber esperado un poco y haber visto la obra así, alentada y divertida por un cómico irrespetuoso”.⁷⁴³

UN GOLPE DE SUERTE. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alonso Millán. INTÉRPRETES: Manuel Tejada y Victoria Vera que luego sería sustituida por Ágata Lys. ESCENOGRAFÍA: Enrico Serafin. Teatro Muñoz Seca del 7 de febrero al 22 de octubre de 1995.

Un golpe de suerte (1995) encierra una paradoja. El protagonista Emilio está favorecido por una bruja. El sortilegio de esta es que todo le salga bien y que el golpe de suerte no cese. Ello le va a llevar a ser profundamente desgraciado. También encierra un mensaje de antigua moral que dice que en la vida el triunfo ha de venir del propio esfuerzo. Por otro lado la protagonista, Susana, hija del dueño de un pequeño hotel de pueblo, después de viajar no olvida sus pasados amores. Así que tomando la iniciativa seduce al frívolo y variable Emilio y se lo lleva a la cama para terminar enamorada de él. Ella con ayuda de la bruja Remedios libera a su amado e indeciso amante Emilio de la insoportable buena suerte de la que se siente descontento y lo reintegra a su condición de hombre vulgar aunque a ella le cueste caro. La pieza nos presenta tres planos de realidad. Uno el de los personajes Susana y Emilio en el cuarto del hotel con el de la prometida del joven y de la que este huye por insoportable aunque haga muy bien el amor. Otro será el de la vieja pariente de Emilio y el del padre de Susana, un gallego muy gallego que todo lo sabe y lo consiente. Y por último el plano ultra-telúrico, mágico e irónico de las brujas Remedios y Paquita -utilísima y no vista por el público bruja de Pontevedra-. Vemos como la comedia se desliza así entre lo real y lo irreal.

Dice Alonso Millán en la ante crítica del prólogo que es un hábil constructor de teatro y Haro Tecglen responde que llegada la crítica hay que decirle que no lo es. El crítico se justifica diciendo que una obra de casi dos horas y media, cortada en dos partes y cada una de ellas en otras tres y con sus telones intermedios, no es una construcción hábil sino

⁷⁴³ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Llama a un camarero”, *El País*, Madrid, 6 de marzo de 1994.

más bien ilusa y lo es sobre todo porque no sucede nada en todo ese tiempo. Una historia de amores entre los personajes, una fantasía de embrujamiento y un final desagradable y glacial en el que se rompe todo y la protagonista resulta ser la asesina de una viejecita por amor, no es materia suficiente. El autor incurre en continuas contradicciones, el público se cansa, los actores lo sufren. Estos mantienen el dialogo con soltura, se pasean por los escarceos líricos y sexuales y terminan con la disparatada solución final como si el texto no fuese con ellos.⁷⁴⁴ Contrariamente para López Sancho es una afortunada representación de un texto brillante con una atrevida estructura dramática. Una obra que nos presenta dos personajes: Emilio descontento, contradictorio, en el fondo egoísta e inferior a la generosa Susana, que es valiente y capaz del sacrificio. Así el duelo de cama de la pareja acaba por ser un duelo en el que el egoísmo una vez más derrota a la sinceridad e incluso al amor. Según el crítico es una comedia que trasciende por su profunda sustancia y su atrevida estructura teatral.⁷⁴⁵

JUEGO DE DAMAS. AUTOR: Juan José Alonso Millán. DIRECCIÓN: Alonso Millán, INTÉRPRETES: Marisa de Leza, Paula Sebastián, José María Otero. VESTUARIO: Cerruti. COREOGRAFÍA: Lia Ullá. Teatro Muñoz Seca del 19 de enero al 21 de abril de 1996.

Juego de damas (1995) es una obra de texto policiaco y de intriga. Una intención policiaca que según Carlos Galindo va a mezclar en su desarrollo casi todos los géneros -absurdo, negro, sainete e incluso concesiones a lo poético-.⁷⁴⁶ Una escritora de éxito pone un anuncio solicitando una secretaria. El sueldo es suculento y una joven se presenta. Con este inicio comienza la original, sutil y muy divertida intriga donde las cosas no son lo que parecen y las palabras y gestos ocultan un secreto. ¿Quién es quién? ¿Qué hay detrás de cada una de las mujeres? ¿Hay un muerto en el armario o veneno en el café? Poco a poco se despliega un laberinto de apariencias en escena lubricadas con las continuas carcajadas del público. (Enrique Asenjo).⁷⁴⁷

En 1996 repondrá una nueva versión de *mayores con reparos*. Su teatro un tanto vacío lo convierten en un autor chocante, de trucos fáciles, con obras que incluyen escenas que van desde un humor excelente a las simplemente chabacanas. Él confiesa haberse lanzado

⁷⁴⁴ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Magia y amor”, *El País*, Madrid, 12 de febrero de 1995.

⁷⁴⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Un golpe de suerte*, donde dos personajes encuentran autor y actores”, *ABC*, Madrid, 5 de octubre de 1995, pg. 91.

⁷⁴⁶ Crítica de GALINDO, C., “Alonso Millán: con *Juego de damas* regreso al teatro policiaco y de intriga”, *ABC*, Madrid, 19 de enero de 1996, pg. 95.

⁷⁴⁷ Crítica de ASEÑO, E., “*Juego de damas*”, *ABC*, Madrid, 8 de febrero de 1996.

a un teatro de humor, de pocos personajes y ligero, un teatro realizable. Algunos otros títulos de su extensa obra son: *Hombre rico...pobre hombre*, *Marbella, mon amour*, *El alma se serena*, *Pepe*, *El plan Manzanares*, *Gravemente peligrosa*, *La vil seducción*, *Amor dañino o la víctima de sus virtudes*, *¡Ay infeliz de la que nace hermosa!*

OTROS COMEDIÓGRAFOS

Comediógrafos de éxito también son los siguientes que veremos, aunque estos no llegan al cuantioso número de estrenos de los anteriores ni tienen una obra escrita tan abundante. Dentro del género comedia cómica Pedro Mario Herrero es uno de los seguidores del modelo genérico impuesto por Alfonso Paso. Dionisio Ramos que de actor pasará a ligar su trabajo con el actor Paco Martínez Soria, de quién será su apoderado y para quien escribirá alguna comedia. A la muerte de este actor escribirá para otros actores de los denominados de carácter. Otros comediógrafos representantes del relevo en la comedia convencional son Germán Bueno y Juan Carlos Ordoñez Miranda.

Un comediógrafo que no estrena en los años ochenta pero que tiene un gran éxito durante los setenta es Julio Matías. Este es un escritor de comedias populistas. Estrena cada temporada con aspiraciones de entretenimiento y para ello conoce las líneas fundamentales de los géneros teatrales, moviéndose dentro de coordenadas tradicionales amables. Sabe presentar las situaciones, desarrollarlas y resolverlas a través de un diálogo gracioso. Su éxito es tal, que veremos como muchas de sus obras se van a ir reponiendo en nuestra década de estudio.

Durante los años ochenta, dentro de este género de comedia, van a desaparecer de la cartelera comediógrafos como Torcuato Luca de Tena (1923), que estrenó durante la Transición *Una visita inmoral o la hija de los embajadores* (1975), en el Teatro Infanta Isabel el 5 de septiembre de 1975 y con dirección de Cayetano Luca de Tena. Esta pieza es una farsa de enredo sobre la infidelidad conyugal. Los protagonistas masculinos van a tratar de engañar a sus esposas con escapadas extramatrimoniales, sin embargo todo se les complicará. Argumento plagado de situaciones equívocas y con final feliz tras un nudo inverosímil. La obra es un éxito de taquilla que no escapa a la mera receta vodevilesca. Su otro estreno fue *El extraño mundo de Nacho Larrañaga* el 26 de marzo de 1979 en el Centro Cultural de la Villa. La obra presenta el conflicto que sostiene un individuo entre el mundo exterior y su mundo interno. Esto se traduce en un enfrentamiento entre realidad y fantasía convirtiéndose todo ello en una búsqueda de la libertad en términos absolutos.

Lo destacable para la crítica es la actualidad de una obra inserta en la tradición escénica, así como el valor dramático del personaje. La estructura dramática es considerada como un acierto.

Dentro de los que no llegan a estrenar están Pedro Gil Paradela (1928) cuya producción teatral la compone los títulos como *Paquita* (1964), *El mejor amigo del hombre*, (1973) y *El afán de cada noche* que se estrenó en Madrid en 1975. Tampoco lo hará Manuel Alonso Alcalde (1922-1990) que gana el Premio Lope de Vega en 1972 por su obra *Solos en esta tierra* y que se estrena en 1978. Su siguiente título *Golpe de estado, año 2000* llegó a estrenarse y en 1983 sin llegar a nuestra cartelera e igual sucede con *Los felices años 80* estrenada en el Teatro Carlos III, de San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

Finalmente desaparecido de la cartelera en los ochenta tenemos a Roberto Romero (Buenos Aires 1927, 2004) es bailarín y coreógrafo, autor dramático. Tiene escritas veintisiete obras entre comedias y letras para canciones. Repone en 1974, en la cartelera comercial, *Coqueluche*, una comedia que obtiene un gran éxito de público y que posteriormente vuelve a reponerse el 27 de mayo de 1987, dirigida por Víctor Andrés Catena en el Alcázar. Anterior a esta pieza estrena *Acelgas con champaña*, *Florencia Falcón*, *Un día con Sergio* y *Fruta madura*. Todas ellas comedias convencionales con las que el autor cosecha el reconocimiento de su labor. *Joven, rico y... cardadura* se estrena en 1978 en el Teatro Maravillas. Es una comedia por encargo del actor José Rubio y muy en la línea de su trabajo anterior en el que había interpretado al personaje principal de *Enseñar a un sinvergüenza* de Alfonso Paso. Es una pieza de evasión, articulada a partir de un personaje principal, Ramiro, de carácter conquistador que seduce a todos los personajes femeninos. Este sinvergüenza terminará dando muestras de integrarse en la honestidad y se complementa con el cambio de actitud de una díscola actriz que también es recuperada para un orden social establecido.⁷⁴⁸ La crítica centra su interés en el actor y en el efecto que surte su presencia en escena: es "el gran simpático". De la obra de Roberto Romero dirán que está por debajo de cualquier estimación de valores teatrales por benevolente que esta pueda ser. "Pero ahí está el buen Rubio colocando su gesticulación y su sonrisa en cada bache del texto y en cada inanidad del discurso" (Enrique Llovet).⁷⁴⁹ La obra según López Sancho no ofrece la posibilidad de un comentario más allá de lo habitual: "La trama es ligera, descuidada y no está pensada para resistir un análisis severo. Lo mismo sucede con los personajes, más convencionales que

⁷⁴⁸ Nuestra referencia sobre este texto es ROMERO, 1978.

⁷⁴⁹ Crítica de LLOVET, E., "El misterio de la simpatía", *El País*, 5 de noviembre de 1978, pg. 25.

reales. Pero las situaciones, sin ser nuevas, son eficaces”.⁷⁵⁰ Este autor desaparece de la cartelera hasta que en 1991 escribe, por encargo también, *Celeste...no es un color*, en este caso escrita para Lina Morgan y estrenada el 7 de noviembre de 1991 en el teatro La Latina (ver apartado La Revista).

Pedro Mario Herrero López (Santiago de Arenas, Asturias, 1929).

Comediógrafo, director, guionista cinematográfico y periodista. Se inicia en la carrera de ingeniería y colabora en diversos periódicos nacionales. En solitario o en colaboración escribe varios guiones cinematográficos: *La banda de los ocho* (1961), *Ensayo general para la muerte* (1962), *Los elegidos* (1963), *La primera aventura* (1964) *El niño y el muro* (1964) y *La barrera* (1965) que supone su debut como director de cine. Además de esta película dirige: *¡Adiós, cordera!* (1966), *Club de solteros* (1967), *No disponible* (1968), *Si estás muerto, ¿por qué bailas?* (1970), guion escrito en colaboración con Santiago Moncada. En 1972 dirige la película *Cao-Xa*, de la que también es su guionista.

En 1973 estrena en el Teatro Fígaro de Madrid la obra *La balada de los tres inocentes*, que protagonizada por José Sacristán obtuvo un gran éxito de crítica y público. La obra después de una revisión se repuso en el Teatro Alcázar el 31 de mayo de 1985 con el título: *Los tres inocentes*. Estaba dirigida por Cayetano Luca de Tena e interpretada por Valeriano Andrés, Pedro Valentín, Josefina Güel, José Peñalver, Isabel Donate, Francisco Bernal y Antonio Serra. La escenografía corría a cargo de Emilio Burgos manteniéndose en cartel hasta el 14 de julio de ese mismo año. En la misma clave humorística estrenó dos años más tarde *No le busques tres piernas al alcalde*.

NO LE BUSQUES TRES PIERNAS AL ALCALDE. AUTOR: Pedro Mario Herrero. DIRECCIÓN: Antonio Garisa. INTÉRPRETES: Carmen Lozano, Maribel Hidalgo, José Albert, Carmela Márquez, Sebastián Junyent, Adela Alba, Luis Rico y Pedro Valentín. DECORADO: Emilio Burgos. Estrenada el día 6 de agosto de 1975, en el Teatro Avenida, de Burgos. En Madrid: Teatro Alcázar del 3-10-1975 al 25-1-1976. Pasa al Teatro Cómico del 3 de marzo al 11 de abril de 1976.

*No le busques tres piernas al alcalde*⁷⁵¹ (1975) tenía a Antonio Garisa en el papel principal. En *Balada de los tres inocentes* situó la acción en Italia por razones obvias,

⁷⁵⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Joven, rico y caradura*, comedia ligera y divertida”, ABC, 31 de noviembre de 1978, pg. 64.

⁷⁵¹ Las alusiones y réplicas de texto, en nuestro estudio, proceden de: HERRERO, 1983.

pero en esta plantea problemas abiertamente españoles. El caciquismo no había desaparecido del todo y el autor se centra en esta degeneración de la autoridad. Tema de interés desvirtuado por el tratamiento tosco y vulgar y quizá por haberse escrito pensando en el intérprete Garisa y cederle a este muchas bazas.

Una rudimentaria carpintería teatral y argumento chabacano construyen esta apología de la dictadura. La acción se desarrolla en un pequeño pueblo representativo de España. Dominado por el alcalde, máxima autoridad, un cacique bebedor, mujeriego y jugador, con una pierna ortopédica símbolo de su fuerza viril. En una borrachera pierde esta pierna y su búsqueda constituye el hilo conductor de las distintas situaciones. Pero ese día de búsqueda aparece un puritano inspector para indagar sobre la moralidad del pueblo. El Alcalde que ansía presentarse a diputado ordena a las prostitutas que se vayan, a los “señoritos” que no jueguen ni apuesten en el Casino y finalmente acusa al cura de comunista. El enredo se complica porque Golondrina, la Madame de la casa de citas, no quiere cerrar estando de fiestas el pueblo y se presenta con sus chicas a la salida de misa descubriendo las infidelidades y aberraciones sexuales de todos los maridos. El cura enfurecido por el registro en la iglesia buscando la pierna amenaza con descubrir al alcalde, pues sabe que presentó un certificado para ser alcalde asegurando haber perdido la pierna en la guerra y él sabe que fue por atropello de un carro. Los señoritos no interrumpirán su partida, al contrario, Nicolás perdida la fábrica de harinas se jugará a cien manos la ganadería y los tractores. Nicolás perderá todo y se suicida. La mujer del alcalde se solivianta porque sabe que la pérdida de la pierna supone otra infidelidad. El inspector, hipócritamente horrorizado por tanta inmoralidad, decide dar parte al gobierno regional pero el Alcalde, una vez recuperada la pierna original dado que aparecen otras en la comedia que crean falsas expectativas en los personajes, recobra su confianza de dictador y amenaza con delatar al resto de diputados que llevan el mismo tipo de vida. Además Golondrina, dueña de la casa de prostitución, reconoce al inspector. Se trata *“del señorito de la capital, que a los diecisiete años la deshonró y desde entonces se ha visto obligada a ejercer su oficio”*.

Otros temas de la actualidad del momento se enmascaran en la comedia. El tratamiento de la mujer sin más salida que la prostitución o la caridad si son esposas de hombres acaudalados. El fantasma del comunismo como reencarnación del diablo. La elección de alcaldes, nombrados a dedo por el ministro de la Gobernación o por el gobernador civil.

Para el crítico LÓPEZ SANCHO el autor nuevamente prueba su capacidad de fabulación y la eficacia escénica de su humor. Un humor, por supuesto, de afán corrector,

lo que probablemente le viene de aquella otra profesión en la que tanto triunfo había cosechado. Según ANTONIO VALENCIA, la contraposición de caciquismo y beatería es terreno transitado en nuestro teatro cómico y tragicómico y su neorrealismo no resulta tan fluido ni tan incisivo en su caricatura. Concede que la obra funciona en razón de sus enredos de pérdidas y búsquedas de piernas ortopédicas. PABLO CORBARÁN la compara con *Balada de los tres inocentes* y concluye que en esta le han fallado el ingenio, la comicidad y la habilidad teatral. GARCÍA RICO habla de las deficiencias de la dirección. El Garisa director no se ha preocupado. Cada actor habla en un tono de voz distinto, circula por el escenario como Dios le dio a entender y hace lo que puede sin orden ni concierto. Una pena. Una última crítica que aparece en *La Actualidad Española* de ARCADIO BAQUERO GOYANES, reseña la ínfima calidad de la obra: “Me duele este desacierto, en esta ocasión no ofrece la calidad, poesía e imaginación con que sabe adornar su prosa. Porque el teatro español, con comedias como ésta, vuelve a hundirse en la mediocridad, en la grosería y en lo facilón de las antiguas revistas para hacer reír al palurdo, sea como sea”.⁷⁵²

A pesar de las críticas, como Garisa lo es todo y el público va a verlo sin matizar demasiado, la pieza salió adelante durante muchas representaciones. Desde entonces van a pasar cinco años hasta que el autor dirija la película *El gran secreto* (1980), de la que de nuevo es guionista de la misma. Su producción concluye con dos obras de teatro que veremos a continuación.

UN DIA DE LIBERTAD. AUTOR: Pedro Mario Herrero. DIRECCIÓN: Cayetano Luca de Tena. INTÉRPRETES: José Sazatornil "Saza", Julia Martínez, Queta Claver, Alberto Bové, Enrique Navarro, Maruja Carrasco, Angel Román, Paco Bernalt, Ramón Langa, Carmen Varela. Teatro Beatriz del 22-9-1983 al 19-2-1984.

*Un día de libertad*⁷⁵³ (1983). Es una pieza construida sobre el tema del hombre que lucha por su libertad -noble anhelo- y que le hace encontrarse con lo mejor de sí mismo. Situación de guerra en la que un pueblo fronterizo invadido por un ejército extranjero hace de la localidad una especie de cárcel. La situación límite de ese pueblecito la describen unos cuantos personajes reunidos en un bar o taberna cerrada a cal y canto por la autoridad invasora. Estas seis personas encerradas son todos paisanos, de gran

⁷⁵² Todas las críticas que reflejamos de esta obra están tomadas: ÁLVARO, 1976: 32-34.

⁷⁵³ Los comentarios de nuestro estudio los basamos en la edición HERRERO, P.M., 1984.

personalidad y con sus particulares historias. Cuentan y recuentan cosas de su vida, de la vida del pueblo, entre miedos, carcajadas, lágrimas, arrepentimientos, incomprensiones y esperanzas. Los personajes son un bohemio alcohólico en su juventud, la esposa del comerciante que también en su juventud fue prostituta, su marido que es muy contable y avaro, la esposa del médico que tuvo sus complicaciones matrimoniales, el médico del lugar que es la única persona que los invasores dejan salir del comercio para atender a los enfermos, heridos y fusilados del pueblo y la solterona y puritana, ya mayor, que casi todos admiran y en su juventud estuvo secretamente enamorada del bohemio.

La pregunta implícita en el desarrollo y en el desenlace de la obra es si vale la pena un solo día de libertad. La respuesta que da el autor es plenamente afirmativa. Una obra llena de introspecciones, de confesiones y descubrimientos sucesivos que progresivamente iluminan la parte oscura de la personalidad de cada personaje. Un drama trabajado con el régimen del realismo social que no desdeña sus dosis de psicologismo. Los viejecitos resistentes se descubren unos a otros sus antiguas relaciones sexuales, sus adulterios, sus pasiones y sus represiones. Relato de las atrocidades del *enemigo* y una escena en que seducen, engañan, embriagan y traicionan al joven soldado, sacado de una aldea y llevado a una guerra que le aterroriza, para envenenarle y acuchillarle. La obra de abundantes efectos que juegan a favor de su teatralismo trágico, cómico y entreverado, va desarrollando con interés un discurso escénico que lleva con destreza a un final abierto. Muestra la defensa, por encima de todo, de la independencia y la libertad. Así se organiza la ofensiva entre los que en principio pueden parecer unos pobres seres desde el punto de vista patriótico y ofensivo. La dirección e interpretación son óptimas. En esto hay unanimidad de la crítica. Un plantel de actrices y actores relevantes, de reconocida profesionalidad y un director cuyo nombre nos hace evocar grandes empresas y acontecimientos teatrales.⁷⁵⁴

EL HOMENAJE. AUTOR: Pedro Mario Herrero. DIRECCIÓN: P. Mario Herrero. INTÉRPRETES: Francisco Piquer, Juan Messeguer, Pedro Valentín. María Silva, África Prat y Ana María Ventura. ESCENOGRAFÍA: Toni Cortes. Teatro Espronceda-34 del 14 de febrero al 30 de marzo de 1986.

En *El homenaje*⁷⁵⁵ (1986) el autor quiere resumir en un pueblo pequeño la podredumbre de una sociedad donde se prevarica, se roba, se prostituye y se hace

⁷⁵⁴ Las referencias críticas que reflejamos pertenecen a ÁLVARO, 1984: 83-86.

⁷⁵⁵ Texto referente para nuestro estudio de la obra: HERRERO, P. M., 1986.

chantaje; donde la autoridad gasta el dinero popular en orgías y donde todo culmina en un homenaje oficial, con televisión incluida, al más tonto de todos. En ese fingido acto final, ese tonto superior pronuncia un discurso en verso. En el discurso inesperadamente se ataca al gobierno, que es inocente de toda la acción dramática y no ha comparecido en ella.

Según Haro Tecglen la obra solo se compone de escenas de relleno. Hay escenas de relleno en el teatro que tienen gracia, emoción o buen diálogo, pero en esta no. Los personajes son deleznales y bastardos. No tienen el abultamiento caricaturesco de la crítica ni la calidad de símbolo. Tampoco son humanos.⁷⁵⁶ Y José Monleón dice que es una comedia política, donde la sátira se mezcla a los más burdos recursos del juguete cómico. La entidad de los personajes, el interés de las situaciones, el pensamiento subyacente, el diálogo, etc. carece de toda consistencia y resulta triste al mezclarse con la crítica política de nuestro país. Una crítica que hecha así, cae en crítica de salón de peluquería, que es la que propone el autor. No se puede creer que somos un chiste y una colección de castizos, ladrones, memos y energúmenos porque nos lo dicen graciosas comedias. Hoy más que nunca, no.⁷⁵⁷

La balada de los tres inocentes, su comedia más exitosa, se vuelve a reponer en 1998.

Dionisio Ramos (Burgos, 1926- Madrid, 1985).

Una vida dedicada íntegramente al teatro. A partir de los 10 años hace sus pinitos interpretando pequeños papeles infantiles con las compañías que desfilan por el teatro Principal de Burgos. A los diecisiete años era ya actor profesional y poco a poco con mucho trabajo llegó a figurar en los escenarios junto a importantes nombres de la escena española. Durante un tiempo compartió su trabajo de actor con el de organizador y programador de espectáculos. En esta faceta alcanzó gran notoriedad hasta el punto que en 1956 abandonó su faceta de actor. No abandonaría el mundo del teatro ya que fue contratado como gerente de la compañía del madrileño teatro Lara, allí permanecería por espacio de tres años. En 1959 se produjo su encuentro con el inolvidable artista Paco Martínez Soria que le contrató como apoderado general de su empresa y en este puesto permaneció hasta la muerte del actor aragonés.

⁷⁵⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “La culpa es del Gobierno”, *El País*, Madrid, 22 de febrero de 1986.

⁷⁵⁷ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Una intención traicionada”, *Diario 16*, Madrid, 1 de marzo de 1986.

Ramos es un escritor de comedias cómicas o juguetes cómicos. Escritas indefectiblemente para protagonistas interpretados por actores de carácter. Dionisio es un hábil olfateador de temas fáciles, que causan efecto en públicos populares o poco exigentes pero es un torpe carpintero teatral. Ramos supedita todo, en vez de al enredo argumental, al lucimiento del protagonista hasta el punto de desdibujar a los demás personajes. Se despreocupa del ritmo desatendiendo la lógica del desarrollo argumental y desmesurando la actuación del protagonista. Esta inversión se torna positiva al ser el actor protagonista el máximo aliciente del cartel y cuya fama llena la sala. Una sala que lejos de salir defraudada muestra su complacencia. Aunque el argumento quiera ser moralizante y se pretenda una crítica social que quiere resaltar unos valores, debido a la torpeza del tratamiento dramático todo se diluye en la vorágine cómica y la ingenua picardía de expresiones gestuales (Martínez Velasco).⁷⁵⁸ Dionisio Ramos adaptó numerosas obras de teatro y escribió obras como *Te casas a los sesenta, ¿y qué?* (1974), que estrenó Paco Martínez Soria en el Teatro Príncipe en 1975. Con motivo de este estreno declara:

*Soy un autor novel con muchas horas de vuelo sobre los escenarios. Toda mi vida la he dedicado al teatro en sus diversas facetas. Desde hace quince años estoy junto a Paco Martínez Soria y por mi cargo en su empresa y mi identificación total con su persona y profesión, conozco a fondo el género teatral que siempre ha cultivado, un teatro popular que solo pretende divertir y que es difícil de interpretar... Mis pretensiones no han sido las de romper moldes. Esta es una comedia sencilla en su base y fundamento y que consigue lo que ambiciona. Esto es el proporcionar al espectador sonrisas, risas y carcajadas sin tener que recurrir al “juego de la cama”. Además de mi declarada veteranía teatral, debo decir que esta partida la “juego con ventaja” por mi vinculación con Martínez Soria. A su lado he aprendido el oficio que se requiere para escribir este tipo de teatro y ha sido un gran colaborador en la puesta a punto de la comedia...*⁷⁵⁹

⁷⁵⁸ Crítica de MARTÍNEZ VELASCO, J., “Dionisio ramos un escritor para actores de carácter”, ABC, Sevilla, 4 de octubre de 1984.

⁷⁵⁹ Enciclopedia digital Wikipedia, primera referencia, “En el Talía estreno de *Te casas a los 60... ¿y qué?*”, de Dionisio Ramos, 1974.

Después escribe *Guárdame el secreto, Lucas* (1977), también estrenada por Paco Martínez Soria.

¡GUÁRDAME EL SECRETO, LUCAS! AUTOR: Dionisio Ramos. DIRECCIÓN: Paco Martínez Soria. INTÉRPRETES: Paco Martínez Soria, María Isbert, Isabel Pradas, Carmen Cervera, Concha del Val, Vera Serra, Marisol Gabaldón, Pedro Hurtado, Alberto Sola, Eduardo Martínez y Germán Algara. Teatro Eslava del 17 de febrero al 12 de junio de 1977.

¡Guárdame el secreto, Lucas! (1977) se apoya en una pieza de Joaquín Abati y Federico Reparaz. Dionisio Ramos urde una comedia de enredo remozando el viejo y arduo juego de composición teatral y da al mecanismo viejo efectos actuales. Logra un liadísimo enredo entorno a un embustero que a cada nuevo equivoco produce una nueva serie de carcajadas. Es una comedia en la que se dibuja sobre todo la fuerza del actor, un personaje humano cargado de naturalidad teatral. El pobre Lucas es un picarón tiranizado por la esposa y metido en líos terroríficos por la malicia urdidora de su amigo y cómplice Pedro. La serie de enredos, una vez producidos los tres primeros, se ven venir. Utiliza la formula exacta de sorprender al público con lo que espera y alguna que no se ve venir como es la traca final del enredo. Cuenta con que Martínez Soria acumula una gama de efectos reales agudamente observados en el comportamiento gestual y prosódico de las gentes de su tierra aragonesa.

La crítica toda se centra en el actor pasando por encima sobre la obra. Así ANTONIO VALENCIA dirá que hay en la pieza como un retorno de las formaciones cómicas variadas, completas de antaño, donde Paco Martínez Soria, excepcional, está aupado sobre la comicidad de los que le rodean. Martínez Soria en la otra cara de su personalidad, la de cómico colosal, ofrece una pervivencia que en muchos aspectos es restauración de un clasicismo cómico robusto, puro y limpio, dentro de la tradición del género. PABLO CORBALÁN repite que es un gran actor y que cuida de seguir siéndolo. Es decir, que no se ha olvidado a lo largo de tantos años de practicar una única especie de teatro. A pesar de tocar siempre la misma tecla, el sonido de esta tecla tiene que ofrecer ciertas variantes y Don Paco viene a bailar, como si dijéramos, un chotis sobre el mismo ladrillo, pero un chotis que es siempre perfecto de línea y de gracia y tiene la virtud de ejecutarlo como si acabara de inventarse: ENRIQUE LLOVET ve que la presencia de Martínez Soria, asombroso actor cómico, es tan grande, que es implacable y matemático artilugio de las comedias de enredo y que los españoles del diecisiete enseñaron a todos los autores del

mundo a fabricar. El actor parece construido para su trabajo característico con una clásica y solidísima construcción del personaje, modelado con sencillez, gran calidad, simplificación eficaz, amor, inteligencia teatral y absoluta entrega a la ejecución de todo el repertorio de tonos, silencios, maneras y efectos que exige el naturalismo cómico. DÍEZ CRESPO ahondará en lo mismo y refleja que la presencia del actor llena la escena. Sus gestos, ademanes y recursos cómicos son tan acertados que se produce la hilaridad en el auditorio sin descanso. GÓMEZ ORTIZ apunta que Don Francisco se entrega, no para, no descansa y lleva la alegría, sin complicaciones, por toda España. No engaña a nadie, que no es poco, en una época de pretenciosidades insulsas muchas veces servidas como el no va más. Realiza un magnífico trabajo con absoluta honestidad profesional. El resto de la compañía cumple su cometido. Al final muchos aplauso al terminar las dos partes.⁷⁶⁰ Después, una vez fallecido Martínez Soria, escribe *La casa de los García*, que estrenó y llevó en cartel durante más de dos años la compañía de Antonio Garisa.

LA SAGA DE LOS GARCIA. AUTOR: Dionisio Ramos. DIRECCIÓN: Antonio Garisa. INTÉRPRETES: Antonio Garisa, Mary Begoña, Maite Loma, Amparo Medina, Marisa Gabaldón, Rosa Fontana, Elio Muñoz y María Abad. ESCENOGRAFÍA: Pedro Pérez. Teatro Palacio del Progreso del 2-12-1983 al 19-3-1984.

La saga de los García en su prólogo nos presenta, a través de un divertido e ingenuo diálogo con una *azafata*, a un aragonés que llega a la capital para recibir el premio del pasajero un millón. El protagonista es pues un hombre rural, el único “campesino” de la comedia, el resto de personajes son urbanos. Según el autor este “aldeano” es una figura muy utilizada en el teatro, quizá por ser los paletos los poseedores del más puro nivel humano que nos queda... “El tema de la comedia, que solo busca hacer reír -continúa el autor- trata problemas cotidianos como la incomunicación entre padres e hijos y el deseo que tienen a veces oculto tantas familias de volver a sus pueblos que en los años sesenta vinieron a la capital creyendo que encontrarían el maná...”.⁷⁶¹

Esta bobada del “pasajero un millón”, según FRANCISCO ÁLVARO, está tomada de “nuestra realidad” de hoy como tantas otras bobadas que nos circundan y aunque parezca artificioso esto resulta lo más verosímil de la pieza. Una comedia hecha a medida de Garisa, actor famoso, ducho y acomodado al repetido juego escénico y que mejor encaja en las más que probadas facultades de nuestro autor. JOSÉ MONLEÓN se atreve a decir

⁷⁶⁰ Todas las críticas están extraídas de: ÁLVARO, 1978: 185-187.

⁷⁶¹ El estreno de esta noche, “Hoy se estrena *La saga de los García*, de Dionisio Ramos”, *ABC*, Madrid, 2 de diciembre de 1983, pg. 71.

que esta obra la escribió Ramos más de una vez para Martínez Soria y ANTONIO VALENCIA apuntala que esto resulta máxime a sabiendas que la pieza discurre por los cauces de las comedias que ponen de relieve las andanzas del rústico en la Corte y que transcurre en el seno de una familia que se ha desmandado en la vida de la capital. La presencia del campesino, aragonés por más señas, sirve para arreglarlo todo. Nuestro personaje protagonista, Tomás García -centrando el escenario-, lo descubre todo, todo lo corrige y lo arregla todo.⁷⁶²

LÓPEZ SANCHO iguala a Tomás García con Garisa, por tanto: “*Garisa es toda la comedia porque no hay en rigor comedia. A Garisa le faltan textos a la altura de su talento. Pero Garisa, con ese talento y ese oficio, es el salvavidas de no pocos textos*”.⁷⁶³

De la misma opinión es GARCÍA PAVÓN que afirma que Antonio Garisa, con su gracia personalísima, siempre es el autor, el actor y el director de sí mismo. No es él quien sirve al texto que fuere, es el texto quien en seguida está supeditado a él. FRANCISCO ÁLVARO señala que su público -el del actor- dice “vamos a ver a Garisa” y no tal o cual obra de tal o cual autor. Esto mismo se decía de Martínez Soria, se sigue diciendo de Zori-Santos y de tantos otros de nuestros más grandes intérpretes, desde Borrás y Morano a Valeriano León o José Isber, todo ello salvando géneros y distancias.⁷⁶⁴

Dionisio Ramos falleció el 10 de abril de 1985 a los cincuenta y nueve años de un ataque al corazón. Estaba ensayando con Garisa en el teatro Progreso de Madrid un nuevo montaje, *Te espero en el juzgado, ¡vida mía!* La obra había sido escrita junto con Evaristo Acevedo expresamente para dicho actor y estaba coprotagonizada con Mari Begoña y dirigida por Víctor Andrés Catena.

Evaristo Acevedo Guerra (Madrid 1915 – 1997).

Escritor y humorista español. Colaborador en la revista La Codorniz. Autor de unos diez mil artículos periodísticos. Escritor de novelas se inicia con *El sentido común es artículo e lujo* (1951). Después vendrían *Los serenos duermen de noche* (1954), *Los ancianitos son una lata* (1955), *Enciclopedia del despiste nacional* (1957), *49 españoles en pijama y 1 en camiseta* (1959), *Triunfe en sociedad hablando de todo* (1963), *Teoría*

⁷⁶² Este bloque de críticas están tomadas de: ÁLVARO, 1984: 200-201.

⁷⁶³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Garisa en *La saga de los García*”, ABC, Madrid, 4 de diciembre de 1983, pg. 74.

⁷⁶⁴ Estas dos referencias críticas también pertenecen a ÁLVARO, 1984: 200-201.

e interpretación del humor español (1966), *El caso del analfabeto sexual* (1972) o *Un humorista en la España de Franco* (1976). Para teatro escribe varias comedias entre las que se encuentran *Tres planes sin desarrollo* (1970), *Celtíbero sin esposar* (1971), *Las sábanas verdes* (1974), *Ya podemos respirar* (1975), *Haz el humor y no la guerra* (1986) y la comedia *Te espero en el juzgado, ¡vida mía!* (1985), escrita ex profeso para Antonio Garisa en colaboración con Dionisio Ramos. Es la única que en principio entraría en cartelera madrileña en los ochenta, pero a pesar de la intención de interpretarse en el Teatro Progreso, no llegó a la cartelera de Madrid tras la muerte de Ramos.

Germán Bueno

Tiene escritas entre otras *La bomba* y *En Flandes se ha puesto un huevo*. Ambas estuvieron cerca del estreno. Pero será *Kitú* la que suba al escenario once años después de ser escrita, en 1977. Según Germán Bueno, algunas de sus obras no se representaron por la censura que las retuvo y otras por el cerrilismo de la censura empresarial. Entiende el teatro como situaciones que se van concretando en la obra de teatro y no parte de un planteamiento fijo sino de unas situaciones determinadas y sus derivaciones. El teatro son situaciones, ya sean dramáticas o cómicas, que el público recibe para su emoción, angustia o diversión. Catalogado como autor cómico, el cree que su teatro deriva de una forma un poco esperpéntica de ver las cosas. *Kitú* según el autor es la peripecia de una mentira que viene a decir que la mentira es destructora para todos (*El País*, 13-04-1977).⁷⁶⁵

KITÚ. AUTOR: Germán Bueno. DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Mari Carmen Prendes, José Vivó, Amelia de la Torre, Lili Murati, Miguel Ayones, Carmen Utrilla y Alfredo Alba. Teatro Alfíl del 9 de abril al 28 de agosto de 1977.

*Kitú*⁷⁶⁶ (1966) es una comedia convencional con todos los ingredientes de este tipo de fórmula. Siete personajes dan vida a una historia un tanto absurda. El personaje principal es una extraña criatura de aspecto humano pero con genes de simio. Una familia de Padre, Madre y Niña aguardan la visita de la Tía que viene acompañada de Kitú.

⁷⁶⁵ Teatro, “El estreno de *Kitú* de Germán Bueno”, *El País*, Madrid, 13 de abril de 1977.

⁷⁶⁶ Texto, alusiones y citas que aparecen en nuestro estudio son de la obra: BUENO, 1977.

El núcleo familiar se compone de Marcelo, hombre tradicional, anclado en viejos valores que nada tienen que ver con el momento en que vive; la Madre, fiel esposa, ajena a la realidad, con quien siempre discute Marcelo; la Niña, recatada ante sus padres pero que con su Novio crea situaciones comprometidas incitándolo sexualmente. Arturo, el novio honesto y cándido, la respeta acercándose al pensamiento paterno “-*La Niña, enfebrecida, totalmente abalanzada sobre el cuerpo del muchacho, parece multiplicar sus manos en infinitas posibilidades de magreo. El trata de defenderse, agotado además por la violencia de encontrarse en un lugar público-*“. El Novio tiene curiosidad por el extraño fenómeno de la naturaleza que representa Kitú. El espectador no conoce al visitante y tiene datos imprecisos. El Padre lo llama el animalito y habla sobre la conducta inmoral de su cuñada. Se preocupa del mobiliario y retira la lámpara del techo pensando que Kitú se pudiera balancear en ella. Discute con su esposa sobre su extravagante hermana, cuya conducta sería reprobada por su difunto suegro, y considera que no es merecedora de la herencia que le corresponde. La Tía y Kitú se presentan en la casa. Vemos la sorpresa ante la aparición del muchacho y conocemos a la Tía. Esta es el opuesto a su hermana y tiene un irresistible encanto. Transcurrido un tiempo, La Madre compara los gestos del simio con los de su marido, que son idénticos, dándole un ataque de risa que humilla a Marcelo, Más tarde llega a la conclusión que entre simios y hombres no existen diferencias. La Niña tomará un gran cariño a Kitú con quien pasa mucho tiempo a solas e incluso le enseña a bailar. Esta comienza a sentirse mal y a sufrir mareos. Está embarazada, no del Novio como en un primer momento suponen los padres, sino de Kitú. El Padre se siente traicionando, ofendido en su honor y avergonzado. Piensa en el aborto pero luego decide marcharse con su esposa e hija al extranjero, donde nadie los conozca. El Novio se marcha herido en su orgullo masculino. Kitú es invadido por la melancolía, bebe sin medida, habla enamorado de la Niña, la añora. Kitú es hijo de la Tía.

El autor pretende dar otra vuelta de tuerca a la comedia. Hace creer al público que Kitú pasa por simio, en un intento de la Tía, para conseguir la herencia que le corresponde y así proteger a su hijo. Finalmente Kitú decide marcharse con la Niña y responsabilizarse del hijo que esperan. En ese momento lee en el periódico la noticia de que una muchacha ha dado a luz un bebé con apariencia de chimpancé. Kitú se vuelve loco exigiéndole a su madre que le desvele la identidad de su padre. Esta se ríe locamente finalizando la comedia:

Kitú ha ido elevando la voz, hasta convertirlo en un desesperado rugido, sin articulación posible. Recoge el periódico e intenta volver a leerlo, pero con sus torpes movimientos, cada vez más infrahumanos, no consigue más que rasgarlo con las manos y los dientes. Sus reacciones, traducidas ya en grotescos y trágicos saltos, se prodigan de una manera temible por toda la estancia, hasta por encima de algunos muebles. LA TIA.- (Arrinconada e incapaz de liberarse de sus terroríficas carcajadas) Ji, ji, ji. . . Ja, ja, ja, ja, ja...

La obra presenta constantes situaciones cómicas con dilación del factor sorpresa. Los personajes dan vueltas en torno a un asunto, que aun poniendo en marcha toda una serie de juegos de equívoco, acaba por impacientar al espectador.

La crítica aprecia en *Kitú* la influencia de Jardiel que se ve enturbiada por bastantes errores:

Texto, espectáculo e interpretación tienen serios altibajos, fallos rítmicos, saltos, caídas, torpezas. Pero también, por encima de todo eso, casi borrándose dichos fallos de la mejor de las memorias, está la olvidada línea de Enrique Jardiel Poncela refrescada y puesta al día con todo cuanto ello significa. Humor adulto, humor inteligente, fresca inventiva, desparpajo en la resolución de escenas, burla y falta de énfasis, alegría y hasta temeridad (Enrique Llovet).⁷⁶⁷

UNA HIJA DE SU MADRE. AUTOR: Germán Bueno DIRECCIÓN: Germán Bueno. INTÉRPRETES: Mari Carmen Prendes, María José Prendes, Luis Prendes, Enrique Closas y José Luis Baringo. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Pablo Gago. MÚSICA: Juan Giralt. Teatro Espronceda del 17 de abril al 22 de junio de 1980.

*Una hija de su madre*⁷⁶⁸ (1979) fue escrita por encargo de Mari Carmen Prendes. Es una comedia ligera, divertida, con un tema lleno de trampas para llegar al final. Según el autor: “la escribí tan deprisa que tengo que verla representada para darme cuenta de lo que quiero expresar y saber si hay algo trascendente” (*El País*, 20-04-1980). Una típica comedia de enredo en la que el disparate hace acto de presencia en numerosas ocasiones.

⁷⁶⁷ Crítica de LLOVET, E., “El limpio teatro de humor”, *El País*, Madrid, 17 de abril de 1977, pg.29.

⁷⁶⁸ Referencia y citas de texto mencionadas en nuestro estudio pertenecen a: BUENO, 1980.

Subtitulada *Las dos Españas y media*, se caracteriza por un componente político marcado por lo frívolo, el chiste fácil y los manidos tópicos. Dos hermanos protagonizan la comedia, Luis, un madurísimo crápula de ideas franquistas y Sibila, una vidente de izquierdas, que hace poco ha regresado del exilio trayéndose consigo a una mujer de aspecto masculino y acento francés. Esta responde al nombre de Ave y es hija de un cura rojo exiliado en Francia. Ave ha pasado toda su vida en el extranjero, pero nació en Zaragoza y se considera una patriota. Por eso ha regresado a España, para formar parte de una mítica revolución producto de su fantasía.

Al iniciarse la comedia, Luis atiende una misteriosa llamada que lo cita en un club nocturno. Al llegar flirtea con una jovencita -Jo- de la que acaba sospechando que podría ser su hija. Para asegurarse consulta a una vidente, su hermana Sibila a la que no ha visto en años. Ambos terminan reconciliándose por la indefinible *llamada de la sangre*. Ella le reprocha que le espantara al miliciano del que estaba enamorada y usara su habitación para citarse con sus conquistas. El la acusa de pertenecer al bando de los traidores. Luisón -Luis- se siente atraído por Jo pero sus sospechas le impiden ir a más. Entonces le presenta a su hermana para que lo adivine. Esta no lo adivina pero intuye que Jo es la hija de Luis. Tras mil enredos, en los que participa Matías el marido de Jo, esta va a descubrir su plan organizado para conocer a su padre. Luis es invadido por un amor paternal y además es abuelo. Aunque su hija participa de ideas izquierdistas su yerno es conservador y esto iguala a la familia. Finalmente aparece Ave que ha confundido la revolución política con la pornografía y que -con un catastrófico aspecto- exclama: “¡Con *FRANCO* luchábamos mejor!”.

En la segunda parte, Sibila se ha ido a París para consultar con Madame Soleil la causa por la que ha perdido sus dones. Esta le recomienda un psiquiatra. Luisón también anda de viaje y Jo lo aprovecha para confundir a Ave. Jo se disfraza con los ropajes de su tía y atiende a Matías, su marido y cómplice, como si fuera un cliente y Ave se traga el anzuelo. Ave, con gran sorpresa, los sorprenderá haciendo el amor en la cama de Sibila. Esta visión despertará su libido. Ave le cuenta lo sucedido a Sibila. Esta cree que el hombre con el que ha estado Jo es su hermano -Luis- y se lo recrimina. Luis explica que no y enfadado termina echando de casa a Ave. Aparece su hija Jo, cuyo plan ha funcionado y termina de contarle su estrategia.

Como en la comedia anterior su principal error es el alargamiento innecesario de las escenas. El autor hace gala de una gracia irónica pero la mayoría de las veces cae en el chiste fácil y el disparate, siempre provisto de una carga sexual. Los equívocos también

apuntan en esa dirección, Luis supone que Ave y su hermana mantienen una relación íntima o actuará como Ave desempeñando las funciones de ayudante de Sibila. Todo sembrado de comentarios de corte político: “*SIBILA.- [...] ¡Ay, ayúdame! no te quedes ahí parado como un estatuto de autonomía, anda!; LUIS.- [...] ¡Ay, si hubieras vuelto hace años! ¡Cuando aquí solo se respiraba normalidad por todas partes! [...] Y ahora, en cambio, ¿qué? ¡Que si atracos y violencias a todas horas...! ¡Ya no hay respeto por nada ni por nadie! ¡Y todo, por falta de autoridad!; SIBILA.- ¡Que se enteren todos, ahora que están jugando con la libertad de expresión!...*” Pero con un mensaje final de reconciliación y entierro de viejas disputas,

La crítica habla de falta de credibilidad. Señala López Sancho que hay momentos en que la acción se frena y languidece, momentos que podían ser corregidos. También encuentra dificultades de decorado que perturban la credibilidad de lo que el autor propone. Quizá el mayor daño a esta credibilidad lo infiera el figurín que se ha impuesto en Ave, sobre todo cuando esta se libera y ensaya practicar la revolución por medio del sexo, una hiperfunción o hipersigno en la semiótica leve de la comedia y que podría ser fácilmente reparable.⁷⁶⁹ Comprensible se muestra Antonio Valencia, que achaca los defectos de la obra a los propios de su género. Entendiendo que se trata de trampas artísticas de prestidigitador, que se resumen en usar con destreza fórmulas teatrales de tema y de solución conocidos pero infalibles y que van desde la sorpresa hasta la situación edípica, aunque en clave cómica.⁷⁷⁰

Juan Carlos Ordóñez Miranda (San Sebastián, 1947).

A los nueve años se instala con su familia en Madrid. Como actor forma parte del grupo Los Goliardos. Trabaja junto a Adolfo Marsillach, también en doblaje de películas y series para la televisión. Su primera comedia, *Espiritismo*, la escribe en 1973. Posteriormente configura *Polvitos mágicos* (1975). Ninguna llega al estreno. Si estrena su siguiente comedia *Puede ocurrir mañana*.

PUEDE OCURRIR MAÑANA. AUTOR: Juan Carlos Ordóñez Miranda. DIRECCIÓN: Justo Pastor. INTÉRPRETES: Mayte Blasco, Fernando Cebrián, Pilar Muñoz, José Sancho, María Paz Molinero, Rosa

⁷⁶⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Una hija de su madre, farsa erótico-política de encargo”, *ABC*, Madrid, 20 de abril de 1980, pg. 61.

⁷⁷⁰ Crítica de VALENCIA, A., “Una hija de su madre”, *Hoja del Lunes*, Madrid, 21 de abril de 1980, pg. 41.

Alfonso y José Sanchidrián. DECORADO: Vda. De López y Muñoz. Teatro Club del 25 de mayo al 26 de junio de 1976.

*Puede ocurrir mañana*⁷⁷¹ (1976) es una comedia amable, de tintes melodramáticos y final feliz. Comedia sentimental centrada en el amor de un joven matrimonio, con una dosis de equívocos bien planteados y cándidamente resueltos. Estructurada en dos partes -la primera dividida en tres cuadros-, sitúa la acción en una sala de estar de múltiples usos: “*Es el hogar de un matrimonio joven, de cultura universitaria y nivel económico medio, por lo que el aspecto general será atractivo y funcional. El lugar puede servir indistintamente para comer, para reunirse y para estudiar [...]*” El teléfono ocupa un sitio destacado y sirve de comodín. También hay un gran pie de jaula en el lateral. Los conflictos en la comedia no derivan de presiones económicas o sociales y los "malos" escucharan la voz de su conciencia.

Elena dispone la mesa para una celebración. De la habitación contigua viene Mamá, su suegra, con un loro al que le dedica mimos. Elena es esposa de Pedro, médico dedicado a la investigación geriátrica. Mamá es mayor, tierna y bondadosa, de tradicionales convicciones religiosas, que habla con Fernando, su difunto marido, fallecido en la guerra. Se trata de la Guerra Civil Española por más que el autor se empeñe en no señalarla directamente: “*MAMA.- Cuánto más felices os veo a todos más me acuerdo... ¡Malditas guerras! PEDRO.- (Explicando a Sergio) Mi padre fue a la guerra de... MAMA.- (Cortándole). Qué más da el nombre o el sitio. Lo importante es que allí la gente se mataba*”. Mamá pone la nota cómica que subraya Brígida, vecina que le ha regalado el loro y que está acomplejada por su nombre de alcahueta. Aparece Pedro. Es su aniversario de bodas y por eso está la mesa adornada. El finge no acordarse y le regalará una sortija a Elena. Suena el teléfono. Elena responde y despierta la intriga: “*ELENA.- Bien, mañana, estaré sola. Sí, puedo hablar. (Vacilando con gran esfuerzo). Se trata de mi marido, quiero que asesinen a mi marido. Hasta mañana*”. Entrarán entonces en funcionamiento los equívocos que no se resuelven hasta el final.

El segundo cuadro, Elena sola, acaba de levantarse y se dirige a la puerta de donde provienen insistentes timbrazos. Entra Isaac, joven, serio, de mirada inexpresiva y vestido con ropa informal. Es el hombre que ha contratado para asesinar a su marido. Este posee la imitadora actitud de prefabricados personajes cinematográficos. Elena le cuenta que se

⁷⁷¹ Las alusiones al texto y citas de nuestro estudio están extraídas de: ORDOÑEZ MIRANDA, 1976.

ha enamorado de otro hombre y quiere matar a su marido. Sin embargo el móvil es otro y no se desvelará hasta el final. Se trata de una invención poco creíble que permite mantener la intriga. Lo risible es que Isaac es un mercenario sentimental y cuando Elena pregunta el precio no puede darle una cifra hasta que no conozca a Pedro. Se quedará en casa pasando por amigo de la infancia. Se presenta a Mamá y posteriormente a Inés, amiga del matrimonio y prometida de Sergio, compañero de Pedro. La joven Inés ha terminado psicología y lo celebrará al día siguiente sábado, día que suelen reunirse las dos parejas y Mamá a cenar.

El tercer cuadro se inicia con una escena cómica entre Brígida y Mamá. Regresan Elena e Inés y más tarde Pedro y Sergio. Este último al ver a Isaac lo confunde con un tal Carlos, mercenario que conoció en África. La confusión deja petrificada a Elena, e Isaac sale del paso negando. Se producen un cruce de conversaciones, los hombres opinan de los mercenarios y las mujeres organizan la cocina. Va pasando el tiempo, se juega a las prendas. Otro tránsito de tiempo nos descubre a Pedro en pantalón de pijama y Elena sentada en el sofá manteniendo una conversación que sugiere secretos. El marido marcha y Elena se ve sorprendida por Isaac que la considera una excelente actriz. Ella da por terminada la conversación y se va al dormitorio. Isaac apaga la luz y el loro repite su nombre.

Acto segundo, día siguiente, las tres y media de la tarde. Mamá y Brígida hablan del loro. El pájaro yace en la jaula y parece que ha sido estrangulado. Entra Isaac. Pedro se levanta de la siesta y juega al ajedrez con su invitado. Elena se marcha y llega Sergio afectado por un suceso del que no sabemos nada. Se dirige con Pedro a la habitación contigua, oímos sollozar y Sergio se marcha despidiéndose rápidamente de Isaac. Este está a punto de verter unas píldoras en el café pero intrigado aplaza su decisión. Cuando el anfitrión sale su expresión desencajada le desconcierta. Pedro le revela la terrible noticia, Elena va a morir, tiene una enfermedad incurable. Isaac no comprende el engaño de Elena y cuando regresa exige una explicación o no acabará con su marido. Esta vía quedará sin cerrar ya que Isaac desaparece de escena, se marcha sin más. La solución vendrá por otro lado. El matrimonio se declara mutuo amor. Regresa Mamá que descubre a Fernando, su difunto marido, al que explica que abrió la llave del gas y los dejó morir —a Elena y Pedro— para que el uno no sufriera la separación del otro. Al finalizar la obra se oye la voz de un niño, es el hijo de Pedro y Elena y por el que velará Mamá.

Este estreno se produjo en el desaparecido teatro Club el 25 de mayo de 1976. La crítica le otorgó un cierto crédito de confianza y el público no mostró excesivo

entusiasmo. Para la crítica el autor sabe emplear las fórmulas de este tipo de comedias. “No pretendemos hacer hincapié en los posibles fallos. Nos parece que frente a una comedia que interesa, que distrae y entretiene con muy buen estilo, debemos mostrar nuestra complacencia, con la esperanza de que Ordóñez Miranda siga dando nuevos frutos” (Pérez Fernández).⁷⁷²

UN CONDE PROBETA. AUTOR: Juan Carlos Ordóñez Miranda DIRECCIÓN: Fernando Fernán Gómez. INTÉRPRETES: Mabel Escaño, Marisa Marqués, Julia Castellanos, Joaquín Embid y Paco Hernández. Grupo ACTECO. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Javier Navarro. COREOGRAFÍA: Luis Tornier. Teatro Sala Olimpia del 4 al 15 de febrero de 1981. Posteriormente se traslada al teatro Alfil del 26 de febrero al 30 de marzo de 1981.

Su otro estreno es *Un conde probeta*⁷⁷³ (1981), que estrena en la Sala Olimpia de Madrid. Es una obra en la que se relata la existencia de los últimos aristócratas sobre la tierra y su improbable sucesión. Está realizada con la libertad que le dio al teatro de humor Jardiel y con aperturas al absurdo. Disparatada comedia, de escasa calidad, que gira en torno a la necesidad complementaria entre amos y lacayos. Plantea como problema central las relaciones aristócrata-criado, según la dialéctica amo- esclavo y viene a decir que los individuos necesitan ser siervos de un aristócrata que los domine con el fin de satisfacer y justificar sus vidas. Una comedia floja de personajes sin entidad, diálogos chabacanos, humor de situación endeble y disparatada y un cariz soez. El argumento, bajo el que subyace un reducto de ideología fascista, se desarrolla con una cadena de gracias de dudoso gusto. El título se justifica porque uno de los personajes, el aristócrata Ulises, entrega a su esposa Asunción una probeta con su *semen caliente* para que se insemine ella misma.

Las gracias se construyen a partir de las ventosidades de la vieja condesa que permanece parapléjica en su silla de ruedas y que está viva por el insoportable olor de sus gases. Con Agamenón, el criado que tiene una joroba que cambia de sitio y que resulta ser un testículo al que su señor le dio una patada en un momento de enojo y que desde entonces se excita cuando Asunción, la reprimida virgen, trata de acariciárselo. Y con otros momentos de cariz erótico.

⁷⁷² Crítica de P. F., “Estreno de *Puede ocurrir mañana*, en el Club”, ABC, Madrid, 27 de mayo de 1976, pg.61.

⁷⁷³ Texto utilizado para nuestro estudio de la obra: ORDOÑEZ MIRANDA, 1980.

DÍEZ CRESPO opina que la acción propiamente dicha de la pieza se desarrolla con la mayor desvergüenza y el mayor desenfado y que el diálogo es ingenioso y las situaciones poseen la atracción que el autor ha querido darle a su obra. Para LÓPEZ SANCHO los tipos son graciosos y se salvan de ser logotipos o estereotipos. Dicho del viejo modo se salvan de ser tópicos. Al levantarse el telón la comedia se desvía, se pierde. Las situaciones dejan de tener tensión cómica. Están forzadas a un esquema previo y se quedan en pobre alegoría. El desenlace simbólico solo vale a medias. El mensaje se ha torcido y la eficacia se pierde. ANTONIO VALENCIA considera que probablemente si la obra hubiese tenido en su resolución el mismo acierto que en su planteamiento el mensaje hubiese podido quedar más desvelado. El primer acto está lleno de humor que en el segundo se acartona y queda forzado. Positivamente, la obra permite seguir fundando esperanzas teatrales en el autor. La obra ofrece el aliciente de ser dirigida por F. Fernán Gómez, que subraya con ingenio su ironía. Y para GARCÍA RICO el joven autor es rico en ingenio y su humor suspende al público a lo largo del primer acto. El público otorgó generosamente un aprobado general con risas y aplausos.⁷⁷⁴

Julio Mathías Lacarra (1921-1986).

Mathías es un autor que posee ingenio y gracia, que explota bien el doble sentido, dosificando eficazmente acción y movimiento. El enredo se enlaza y complica una y otra vez con distintas variantes. Busca dar un tinte moderno a viejos materiales. Es un autor que no estrenará en los ochenta, pero que repone gran número de sus obras en estos años. Autor en la línea marcada por Alfonso Paso, sus comedias están escritas para que el público *pase el rato*. Son piezas de carácter superficial y populista, con parámetros sentimentales trivializados y con unos personajes estereotipados. Se estrena con *El diablo en la puerta*, le sigue *Las alegres cazadoras* (1950) y *El amor es un pecado* (1953). Después escribe: *Nocturno cerca del cielo* (1959) y *La hermosa fea* (1963, en colaboración con Alfonso Paso). Sus comedias de mayor éxito son *Julieta tiene un desliz* (1971), *Amor en blanco y negro* (1972) que se desarrolla en una casa de citas servida por hombres y con clientela femenina. Y *Mamá estrena secretario* (1972) que pretende satirizar a un homosexual con el fin de hacer reír. Otras obras suyas son: *Hasta llegar a entenderlo* y *Las palabras dormidas*. Durante la transición política se estrenan cuatro de

⁷⁷⁴ Las críticas de la obra las hemos tomado de: ÁLVARO, 1982: 29-30.

sus comedias: *Un paleta... ¡con talento!* (1974), *Prohibido seducir a los casados* (1976), *Casado de día, soltero de noche* (1977) y *Un sastre... a la medida* (1979). Este será el último de sus textos escrito y estrenado. Después, y antes de morir en 1986, ha de ver repuestas en escena cuatro de sus obras.

UN PALETO CON TALENTO. AUTOR: Julio Mathías. DIRECCIÓN: Alfonso del Real. INTÉRPRETES: Gloria Osuna, Rocío Hidalgo, Pilar Gratas, María Vidal, Alfonso del Real, Luis Lasala, Salvador Vives, Gabriel Valle y Minervino de la Vega. Teatro Benavente del 26 de junio de 1975.

*Un paleta... ¡con talento!*⁷⁷⁵ (1974). Sainete provinciano centrado en el paleta que llega a la ciudad y tras los primeros despistes se hace el amo del cotarro. La obra por estructura y contenidos nos remite a la comedia *La ciudad no es para mí* de Lázaro Carreter. En su argumento, Eulogio llega a casa de su hija Encarna a instancia de una carta enviada por Angelita, su nieta, que se halla preocupada por su entorno familiar. La presencia del anciano supone una sorpresa, aunque no todos participan de ella con agrado. Se trata de restablecer la felicidad del hogar perdida por una falta de comunicación entre los miembros de la familia. El objetivo, por tanto, es restaurar el orden moral para evitar el desastre. No hay obstáculo que no se solucione con una réplica irónica, un aparte gracioso o un mutis jocoso. Ni una sola intervención está fuera de tono porque aunque al abuelo lo consideran grosero por su vocabulario soez, este evita decir tacos o cualquier tipo de exabrupto y utiliza una comicidad ingenua que no sobrepasa los límites establecidos. Las referencias a los programas televisivos así como a la publicidad también ocupan su lugar en la pieza. Con un simple sentido del humor se pretende llegar a la moraleja de que el progreso sin una moral tradicional lleva consigo el envilecimiento del individuo, que no es nada más que un ser débil que teme a la soledad y a la carencia de bienes materiales. Final feliz con el restablecimiento del orden familiar.

La obra obtuvo una buena acogida como confirma la crítica del diario *ABC*:

Hubo, pues, a lo largo de la representación bastantes risas y aplausos y una fuerte ovación final que premió el número fuerte confiado al protagonista absoluto de la trama: el paleta con talento. El crítico coincide en señalar: Estamos ante una pieza que recuerda bastante a "La ciudad no es para mí", que Martínez Soria hizo milenaria. Pero aquí el estudio del carácter central es más rudo y los recursos de

⁷⁷⁵ Texto tomado como referencia para nuestro estudio: MATHIAS LACARRA, 1975.

la comicidad resultan más elementales, conocidos. A lo que añade un comentario sobre el actor principal que, al tiempo, es director de la obra y cuya presencia se convierte en una garantía económica dada su popularidad: Parece que toda la pieza ha sido escrita al servicio, no ya del personaje, sino de Alfonso del Real, cuya popularidad ha de hacer, probablemente, viable la duración de esta pieza en la cartelera madrileña (Adolfo Prego).⁷⁷⁶

PROHIBIDO SEDUCIR A LOS CASADOS. AUTOR: Julio Mathías. DIRECCIÓN: Alfonso del Real. INTÉRPRETES: Alfonso del Real, Belinda Corell, Ana Shievers, Roberto Caballero y Pilar Cansino. Estrenada en el Teatro Fígaro del 6 de mayo al 10 de julio de 1977. Se repone INTERPRETADA por Ángel de Andrés, Yolanda Cembreros, Herlinda Feijoo, Máximo Abel y Rosa Morán en el Teatro Fígaro del 20 al 30 de enero de 1983 y volverá al mismo teatro del 27 de julio al 4 de noviembre de 1984.

*Prohibido seducir a los casados*⁷⁷⁷ (1976) es un vodevil, juguete cómico en el que predominan las mentiras, las equivocaciones, los juegos de palabras y las casualidades. Situaciones disparatadas en las que la fidelidad conyugal ocupa un lugar privilegiado. De la limitación de la obra y sus errores nos habla López Sancho:

Mathías solo utiliza una genial intervención de Feydeau, la de que los personajes que no deben encontrarse se encuentren. Eso es lo que pone en práctica desde su segunda escena del primer acto, cuando Nuria sorprende a Pablo en el apartamento que utiliza su novio Honesto y toma a Pablo por el tío del que le ha hablado su novio. Ese es el primero y el único equivoco de la pieza. Después las situaciones ya no surgen de nuevos equívocos sino de mentiras. El equívoco es el fundamento regular de una situación cómica o dramática. La mentira, solo es un recurso y, por consiguiente, la situación solo es una pseudosituación.⁷⁷⁸

CASADO DE DÍA SOLTERO DE NOCHE. AUTOR: Julio Mathías. DIRECCIÓN: Julio Mathías. INTÉRPRETES: María Jesús Sirvent, Luisa Fernanda Gaona, Carlos Larrañaga y María José Guillén. DECORADO: Moncho Aguirre. Teatro Reina Victoria del 5-5-1978 al 27-8-1978. Se repone en el Teatro Beatriz del 14-3-1979 al 6-5-1979 por la Compañía de Pedro Valentín acompañado de Anne Marie Rossier, Pepa Ferrer y Rafael Guerrero. En la década de los ochenta vuelve con DIRECCIÓN de Ángel García

⁷⁷⁶ Crítica de PREGO, A., “Un paleta con talento, de Julio Mathias”, *ABC*, Madrid, 28 de junio de 1975, pg. 57.

⁷⁷⁷ El texto utilizado en nuestro estudio es: MATHIAS LACARRA, 1977.

⁷⁷⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Prohibido seducir a los casados, en el Fígaro”, *ABC*, Madrid, 13 de mayo de 1977, pg. 71.

Moreno. INTERPRETADA por la Compañía de Pedro Civera con María Silva, Fernando Huesca y Loreta Tovar. En el Teatro Fígaro del 11 de mayo al 13 de noviembre de 1983.

*Casado de día, soltero de noche*⁷⁷⁹ (1977) presenta el tema de la fidelidad conyugal. Cristina y Arturo forman un matrimonio feliz, sin embargo Arturo cree que su mujer es gafe porque cada vez que mantiene relaciones sexuales con ella sucede alguna catástrofe. Terrorífico efecto, no como consecuencia del odio sino del amor. De manera que Arturo pasa las noches en su despacho leyendo libros de ciencias ocultas y desatendiendo las apetencias sexuales de su mujer a la que rehúye -según él- para ayudarla a deshacer el maleficio. Arturo está convencido de que la solución al problema se halla en que su mujer le sea infiel. Llama a su amigo Ramón, en quien tiene depositada su confianza, para que seduzca a su esposa. Ramón -soltero y virgen- en principio rechaza la proposición pero acaba por entrar en el juego. No será el cómplice de Arturo sino de Cristina porque ella le propone un plan en el que todo el mundo crea que son amantes. Cristina quiere suscitar celos en su marido con el fin de que este acabe reconociendo lo absurdo de su idea. Así pues Ramón pasará las noches durmiendo en el baño, mientras que en la habitación dejarán encendida hasta la madrugada una sugerente luz roja. Con esta erótica ambientación pretenden también despistar a Luisa, la criada, en quien Arturo tiene una fiel informadora. Luisa, además de su labor como criada y chivo expiatorio, se afana en que Arturo mantenga relaciones con ella. El desenlace se produce cuando Cristina anuncia su embarazo. Arturo piensa que el padre es Ramón y que por tanto ha abusado de su confianza. Pero Cristina le desvela su fidelidad a la vez que le recuerda un encuentro que habían mantenido durante ese tiempo y tras el cual no sucedió ningún tipo de catástrofe.

Es interesante ver cómo las obras de este autor reciben tan dispares favores por parte de la crítica. A esta curiosidad responde la reseña de López Sancho, que en la pieza anterior consideraba que julio Mathías “*limitaba demasiado sus aspiraciones*” y ahora dice que es un “*autor que estrena menos de lo que debiera*”. El crítico afirma que es la mejor comedia de Mathías y de ella dice que es ligera, bien trazada, desarrollada con ingenio, resuelta con habilidad y sorpresa aunque en eso del desenlace se deje algún cabillo suelto, lo que no importa demasiado porque julio Mathías no pone el paño al púlpito sino que se limita a reírse de todas esas cosas y hacer reír de muy buena manera al espectador con ellas. Comedia divertida, alegre, sin procacidades, sin cama, sin

⁷⁷⁹ Nos basamos para nuestro estudio en el texto: MATHIAS LACARRA, 1984.

desnudos, sin ninguna ofensa a la moral, sin estupideces políticas y asimismo, sin que sea una comedia ñoña, asistimos a una serie de peripecias en torno a un conflicto matrimonial desgraciadamente muy al día y donde el autor juega con las situaciones y el diálogo de la manera más ingeniosa, incluso para hacer una crítica de la sociedad de nuestro tiempo. Teatro ligero, bien construido, con una dialéctica muy ingeniosa y eficaz, que consigue ampliamente su propósito de divertir. Incluso el mismo tratamiento es muy original y del principio al fin se mantiene dentro del mejor ritmo escénico y sin el más leve desmayo en la acción.⁷⁸⁰ Contrario se muestra Fernández Santos que cree que en apariencia la comedia se encarrila a ser buena pero acaba siendo pésima. Ya que se parte de una situación descabellada aunque válida pero que luego se irá degradando absolutamente para terminar en un tercer acto deleznable y reaccionario. Se sella así un comienzo audaz y se domestica rápidamente robándole todo humor y riesgo, revelando la inanidad global del proyecto.⁷⁸¹

UN SASTRE... A LA MEDIDA. AUTOR: Julio Mathias. DIRECCIÓN: Julio Mathías. INTÉRPRETES: Mara Ruano, María Luz Oller, Linda Ros, Luis Barbero, Pepín Salvador y Gualterio de Castro. Teatro Maravillas 23 de mayo al 8 de julio de 1979. Vuelve a la cartelera con DIRECCIÓN: julio Mathías. INTÉRPRETES: Paco de Osca, Montse Calvo, Emi Alcalá, Rosa Morán, Javier Redondo y Carlos Marcet. Teatro Fígaro del 25 de julio al 21 de septiembre de 1986.

*Un sastre... a la medida*⁷⁸² (1978) es un sainete escrito en la época actual que describe una situación y unos personajes que pertenecen a otro tiempo. Idealiza un pasado para poder elogiar unas tradiciones envueltas en un halo nostálgico. El argumento pone de manifiesto las diferencias entre el ayer y el hoy. La nostalgia del ayer queda representada en una sastrería de barrio frente a los grandes almacenes de ropa pret-a-porter de hoy. En ella se da cita un tópico tras otro retratando una sociedad desfasada y folclórica en la que la emoción surge ante una canción de Manolo Escobar. Ni que decir tiene que la clave buscada es el humor. Humor que se pretende a través del chiste fácil, el juego de palabras, el dicho popular, la expresión castiza y todo tipo de recursos lingüísticos laísmos, entonación castiza o vulgarismos

La crítica no deja bien parada a esta obra. Hasta ahora hemos visto que las comedias de Mathías no mantenían una constante en sus valoraciones. Mientras que unas eran

⁷⁸⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Al fin una comedia ligera y original: *Casado de día... soltero de noche*”, *ABC*, Madrid, 7 de mayo de 1978, pg.56.

⁷⁸¹ Crítica de Fernández Santos que hemos tomado: ÁLVARO, 1979: 211-213.

⁷⁸² El texto manejado en nuestro estudio es: MATHIAS LACARRA, 1979.

consideradas como buenas otras lo eran de fallidas. Esta última es la opinión de Lorenzo López Sancho con respecto a *Un sastre... a la medida*. Según el crítico “hay un desfase entre los propósitos y la técnica del autor y lo que nos cuenta”. A eso añade que “para agravar los males del sainete surgen las interpretaciones insoportables que de sus personajes hacen Pepín Salvador y Linda Ros y que acaban por trasladar el contexto dramático al lindero del texto, de revista”.⁷⁸³

JULIETA TIENE UN DESLIZ. AUTOR: Julio Mathías. DIRECCIÓN: Carlos Vasallo. INTÉRPRETES: Lili Murati, María Montez, Charito Cremona, Adrián Ortega y Pedro Valentín. Estrenada en el Teatro Cómico en 1971. En la década de los ochenta vuelve a la cartelera de la mano de: DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Florinda Chico, Alberto Bové, Fernando Huesca, Montse Calvo y Carmen Utrilla. DECORADO: Mariano López. Teatro Fígaro del 13-5-1982 al 19-1-1983. Se repone en este mismo teatro del 14 de junio al 1 de septiembre de 1985.

*Julieta tiene un desliz*⁷⁸⁴ (1971). Julieta ha quedado embarazada de forma fortuita y se trata de buscarle marido como sea para cubrir las apariencias. El marido se busca por procedimientos disparatados como conviene al género y ese es el meollo de la comedia. Historia de una familia acomodada formada por el padre, a quien le importa más la moralidad de su hija que la suya propia. La madre, tranquila pero nerviosa, que se entera de mucho pero no se entera de nada, que se está muriendo siempre pero nunca se muere. Una hija moderna, alegre y que tiene un desliz con un tal Andrés y que no es Andrés sino Pepe. Ella dice estar embarazada y por eso la quieren casar. Una criada que no es criada sino ladrona y que espera a su compinche, un segundo Andrés. Pero en la casa se presenta un tercer Andrés, agente de seguro, que los padres lo confunden con el novio de su hija y la criada con su compinche. Un chispeante diálogo, equívocos, casualidades, todo bien ligado. Situaciones hilarantes nacidas de la fantasía de una jovencita “muy actual” en sus procedimientos para enfrentarse a sus padres. Es una comedia original, ligera y desenfadada que alcanza el éxito popular y la complacencia del público.

Su última reposición es una revista basada en su libreto *Tres para uno*:

TRES PARA UNO. AUTOR: Julio Mathías, con música de Fernando García Morcillo. DIRECCIÓN: Adrián Ortega. COMPAÑÍA: Quique Camoiras, con Carmen Segarra, Ricardo Arroyo. VEDETTES: María

⁷⁸³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, “*Un sastre... a la medida*, sainete viejo”, *ABC*, Madrid, 27 de mayo de 1979, pg. 59.

⁷⁸⁴ Utilizamos como referente textual: MATHIAS LACARRA, 1985.

José Nieto, Piti Sancho y Liana Maurich. BALLET: Travel Girls. Estrenada en el Teatro Imperial de Sevilla el 22 de abril de 1991.

COMEDIETAS Y REVISTAS

Introducción

El teatro chabacano estuvo en consonancia con los nuevos tiempos. El concepto de comedia como distracción sirve de coartada a un montón de planteamientos escasamente artísticos y que apenas presentaban problemas a la Junta de censura (Oliva, 2002: 211). El crítico Francisco Álvaro dirá tras el estreno de *Un cero a la izquierda*, de Eloy Herrera: “Una obra que carece de entidad dramática para ser sometida a una crítica” (Álvaro, 1979: 195). Son comedias de escaso valor, que se publican y estrenan debido al peso de determinados empresarios y editores. Este género frívolo pasa sin dejar huella y pocos se acuerdan de aquellas obras y montajes (Oliva, 2004: 90). Dentro de este apartado, según definición de Cesar Oliva, distinguimos una “comedia de escasa entidad” (Oliva, 2002: 217) y una comedia política y panfletaria, comedia paródica de componente político, muy oportunista en esos tiempos de cambio, que surge de la supresión de la censura, se aprovecha del destape, y posee una dosis de componente reaccionario. Los autores de la misma proceden casi todos del viejo régimen y trataban de censurar todo cambio a favor de la democracia (Oliva, 2004: 83). Ambas recogen datos extremadamente subjetivos en lo que a materia social y política se refiere, pero la primera llega a extremos de ser excusa para el panfleto político. Dentro del segundo bloque encontramos que muchos autores alternarán la comedia con la escritura de libretos para la revista.

La revista va a acusar, ya desde la muerte de Franco, el cambio de gustos de amplios sectores de la sociedad. La crisis en el teatro de variedades se agudiza debido a los elevados costes de producción de la revista. Se produce un progresivo empobrecimiento de la espectacularidad de los montajes, de la creatividad de los argumentos y de las composiciones musicales. Todo lleva hacia una progresiva extinción del género (Montijano Ruiz, 2009: 674). A medida que se acerca el final de la década de los ochenta se produce un descenso considerable de estrenos de revistas. En los años noventa solo aparecerá algún que otro resquicio revisteril. La estructura de la revista de libreto ha dejado paso completamente a una sucesión de cuadros cómicos independientes, nuevos musicales con ballet y números de varietés con chistes, ventrílocuos, magos y cupletistas que cantan

números de contenido procaz. Persisten aún los estrenos por provincias o en salas de fiesta. Los títulos ya no se recuerdan por el libreto o la partitura musical sino por la estrella que los protagoniza (Montijano Ruiz, 2009: 698).

En un artículo, con motivo del estreno de *Por la calle de Alcalá 2*, Alberto de la Hera habla de la necesidad de dignificar la revista. Esto supone cumplir cinco requisitos:

Primero un guion divertido e interesante, libre de chabacanerías y de porque-rías que alejan a una parte del público y estragan el gusto de la otra. Segundo unos decorados brillantes y un vestuario original y no cuatro forillos de mal pintado papel y una nube de plumas de guardarropía. Tercero una compañía de actores que sean actores. Cuarto un coro de bailarines y no de gentes conjuntadas de cualquier modo para lucir mallas rotas y carnes a parrilla. Y quinto una música digna de tal nombre, popular y simpática, capaz de envolver al todo en otra cosa que en unos compases inarmónicos. Compara nuestras revistas con los estrenos de las realizadas en Londres o Nueva York. Allí estas constituyen acontecimientos teatrales que críticas y público toman en serio, mientras que aquí sin embargo es frecuente disculpar con un gesto de desinterés espectáculos impresentables, que corren bajo el nombre de revistas: “total, como no es más que una revista...” Y de ahí el desprestigio de un género que se destina a un público nada exigente y que ni conoce ni imagina otra cosa (Ya, 17-10-1987).⁷⁸⁵

Avanzando los noventa la revista se agota porque se desprofesionaliza. Los libretos son malos y la música, siempre enlatada, es nefasta. Los gustos del público han cambiado, los elevadísimos costes y el avance de nuevas tecnologías hacen de la TV un medio que atrae a los espectadores y quedan los espectáculos arrevistados para salas y discotecas. La revista de irá sustituyendo por el género que empieza a predominar y que serán los grandes musicales al estilo de los estrenados en Londres o Nueva York o los producidos por la factoría Disney, sin olvidar otros de factura española que alcanzarán rápidamente el fervor del público y de la crítica especializada. Son musicales caracterizados por una brillante partitura y espectacular puesta en escena (Montijano Ruiz, 2009: 703).

⁷⁸⁵ Crítica de DE LA HERA, A., “Un espectáculo para el ocio”, YA, Madrid, 17 de octubre de 1987.

LA COMEDIA PANFLETARIA

Durante la Transición surge un teatro de carácter restaurador cuyos autores son decididos defensores del régimen anterior y están resueltos a frenar los procesos de reforma y propagando en sus obras un mensaje ideológico explícito:

Son autores cuyas creaciones materializan la perduración de una visión del mundo cuya mayor vigencia se había producido durante el periodo franquista [...] Expresan ahora las mentalidades de grupos sociales partidarios el régimen anterior, con cuyo sistema se identificaban y en el que, a menudo, disfrutaban de una posición confortable, por lo que su rechazo al proceso de la Transición se corresponde con la defensa de unos valores y usos políticos y sociales que, en lo posible, desearían ahora mantener y restaurar (Berenguer y Pérez, 1998: 44).

Tanto Eloy Herrera como Antonio D. Olano en los años de la Transición cultivan un género satírico político (Álvaro, 1982: 166) y estrenan astracanadas ultraderechistas. Están acompañados en el intento por otros dramaturgos como Fernando Vizcaíno Casas. Su producción va enfocada hacia la defensa apasionada del franquismo, al que se pretende mitificar. Es un teatro de arenga que utiliza las claves de la moralina, el lamento nostálgico y el vituperio. “Se trata de una máquina, no muy exigente, de azotar, abofetear, insultar y patear todo aquello que huelga a reforma y a democrático” (Álvaro 1980: 214).⁷⁸⁶ Un teatro en el que solo importa el mensaje y que ve en la democracia una amenaza. Pretenden hacer reír y arremeten contra la moda del cambio, y para conseguirlo no dudan en usar una retahíla interminable de nombres con apellidos que ocupan la actualidad socio política para que todo quede claro (Álvaro, 1979: 196) y a los que se acusa de traición. Sus obras se caracterizan por una extremada postura conservadora y nostalgia del franquismo y en ellas predomina el disparate y la subjetividad política. Vassallo de Mumbert en la introducción a la obra de Eloy Herrera dirá de este:

Con espíritu nacionalista ensalza las glorias del pasado literario por encima del resto del mundo [...] Una postura ideológica conservadora, lo literario sometido a criterios político morales, de ahí considera el teatro escuela de costumbres [...] La

⁷⁸⁶ Cita de Pablo Corbalán en ÁLVARO, 1980.

censura mantiene al margen a los incapaces [...] Eloy Herrera con gran riesgo en lo personal, en lo económico y en lo artístico, se ha lanzado a servir los intereses de España desde su parcela profesional (Mumbert, 1978: 7-17).

Vassallo de Mumbert defiende el teatro de Herrera, un teatro que José Monleón llama *el teatro de lo sabido*, esto es, un teatro trivial, absolutamente al margen de la realidad y que supone el desánimo de la propia crítica conservadora (Monleón, 1971a: 15). Autores como Jaime Salom critican abiertamente este tipo de producción, dice el autor: “[...] en una obra de Antonio Olano que fui a ver y de la que salí llorando, se veían las banderas españolas y todo el mundo decía “¡Viva España!”. Vamos, yo quiero mucho a mi patria, pero de esa manera no. Es una manipulación evidente” (Salom, 1982: 15).

Antonio D. Olano también presta atención al género musical y escribe revista recreándose en el elemento cómico-erótico. Francisco Teixidor, periodista del diario *El Alcázar* y de tendencia ultraderechista, también utilizará la escena con fines políticos. Emilio Romero es un periodista franquista, que más moderado que los anteriores, también hará uso de la escena para una crítica abierta sobre el momento político. Es un teatro de texto irrelevante, esencialmente circunstancial y coyuntural.

Eloy Herrera Santos (Écija, 1926).

Nacido en el seno del franquismo crece bajo los privilegios de su burguesía y entra en crisis al no sentirse respaldado por algo que empieza a hacer aguas. Actor, dramaturgo, director y empresario, su teatro es un ejemplo de catarsis en el que denuncia su dolencia desde un punto de vista subjetivo. Compuso *Carpio de Tajo* (1954), que viene a ser una Fuente Ovejuna del siglo xx por la lucha de clases que proyecta. En *Plomo y mercurio* (1965) también trata el tema de la lucha de clases. *La serrana de la Vera o la comedia de la televisión* (1969) es una pieza en donde el electrodoméstico asesina la inteligencia humana. Este autor “durante la Transición va a estrenar una serie de astracanadas ultraderechistas muy críticas. En ellas satiriza el afán de algunos antiguos franquistas por cambiar el Régimen y por supuesto, a los partidos de izquierda. En general a todos los que por entonces iniciaban el cambio político” (Huerta Calvo, 2005a: 355).

UN CERO A LA IZQUIERDA. AUTOR: Eloy Herrera Santos. DIRECCIÓN: Eloy Herrera. INTÉRPRETES: Tony Soler, María Nevado, Eloy Herrera, Julio Roco y José Enrique Camacho. Teatro Arlequín del 12-1-1978 al 29-7-1979.

En *Un cero a la izquierda*⁷⁸⁷ (1976), Eloy Herrera es autor, director y protagonista. Se estrena en la cartelera madrileña en 1978. Es una comedia formalmente tradicional como corresponde al conservadurismo del autor. Se estructura en dos partes y tiene un argumento inverosímil y folletinesco. Su finalidad, en palabras del autor, no es otra que la de divertir. Utiliza una sala de estar-comedor, una familia de clase media y un tiempo, el actual (1978), para construir una sátira política del momento. En ella, Alfonso su protagonista, de mediana edad y conservador, se halla confundido por los cambios. Él es el cabeza de familia. A través de esta familia vemos un microcosmos que refleja una realidad subjetiva. Se recurre a la arenga en tonos melodramáticos y se insiste en viejas fórmulas que reducen la comedia a lo trivial. Situaciones ridículas y conflictos insustanciales que no van más allá del chiste.

Alfonso sale de la cárcel. Ha estado allí por ser un hombre honesto y fiel a sus principios. A su salida se encuentra con su familia -ejemplo de una sociedad moderna-, que ha olvidado los valores esenciales y que ahora por moda adopta una postura política de izquierda. Una casa dominada por el caos. Su hija Poli de veintidós años -que fue monja- está embarazada de Ricardo. Este es un sacerdote secolar que junto con Candelaria, esposa de Alfonso, han creado un partido político, el CPM (Cristianos para el Marxismo). Alfonso desconoce los hechos pero finalmente averigua lo que sucede cuando todos marchan a un mitin y sonsaca a un vecino homosexual. Se entera de la transformación sufrida por su familia durante su ausencia y llega a la conclusión de que la culpa de tal desbarajuste la tiene la democracia, a la que identifica con el concubinato. El segundo acto es el pronunciamiento de Alfonso, que denuncia la situación recordando las esencias del régimen franquista, entre ellas el honor. Toma las riendas de la familia e intenta restablecer el orden. Su primera decisión es denunciar a su hija por *indecencia* antes que albergarla en casa. El desenlace restablece el orden. Un orden en el que Candelaria permanecerá junto a su marido, como es su deber de esposa y en el que se echará de casa a su hija y a Ricardo quedándose con su nieto ("sangre de su sangre") para educarlo según las creencias de Alfonso.

⁷⁸⁷ El referente textual y las réplicas que aparecen en nuestro estudio de la obra, están tomadas de HERRERA SANTOS, 1978.

El autor, de ideología inmovilista, por boca de sus personajes opina de los partidos políticos. Dirá que no se preocupan por España, que su objetivo es medrar a costa de los que se han mantenido fieles al orden anterior. Considera a los políticos oportunistas y desleales. La Iglesia no sale mejor parada pues, al garantizar el Gobierno sus privilegios, se retira del primer plano político y los inmovilistas del régimen se sienten traicionados. De ahí el discurso de Alfonso -el personaje Herrera- hacia su hija, que años atrás decidió ser monja y ahora se ha salido del convento, de la que dice que se comporta de un modo reprochable a los ojos de Dios y de su padre. La ofuscación política reviste de subjetividad la obra. Para el autor, un inmovilista de la época, la democracia supone un peligro. Con hipócrita humildad trata de quitarle importancia a lo que interiormente considera una cruzada:

En esta ocasión, con “Un cero a la izquierda” he querido ser un poco el cronista del momento socio-político- religioso español y, más que con valentía, con gran sinceridad, me he permitido el atrevimiento de sacar a la palestra escénica la trayectoria política y humana de muchos personajes que gozaron de ventajosas situaciones y preeminencias de un Régimen al que hoy, por comercializada conveniencia, vituperan o, como poco, desprecian olímpicamente (ABC, 12-01-1978).⁷⁸⁸

Manifiesta su negativismo hacia los políticos de izquierdas y los reformadores que emergen de las filas del régimen anterior. Su personaje dirá: “...la izquierda de toda la vida ha hecho causa común con los chaqueteros del franquismo, deben ser todos iguales y, por lo tanto, en este nuevo examen que le tiene que hacer España, no tendremos más remedio que ponerle un cero a la izquierda”.

El personaje de Alfonso lo interpretó Herrera, quien afirma haberlo construido a su medida. Herrera cuenta su historia personal envuelta en una situación desproporcionada. A sus personajes superficiales les dota de elementos caóticos que su imaginación crea. Ninguno de los valores que ensalza -"Dios. Patria. Familia"- esta tratado con profundidad. Sus rabietas y su descontento convierten la comedia en el discurso de un hombre desorientado ante los cambios políticos.

⁷⁸⁸ El estreno de esta noche, “Un cero a la izquierda, de Eloy Herrera, en el Arlequín”, ABC, Madrid, 12 de enero de 1978, pg.47.

Al emitir su juicio Lorenzo López Sancho destaca lo siguiente: “El cuadro se mejora con la aportación de un homosexual, otra muestra elocuente de la destrucción de la antes virtuosa sociedad española”.⁷⁸⁹ No podemos obviar el éxito de público que tuvo la pieza, la obra llegó a las cuatro mil seiscientas representaciones. Visto esto, el teatro de Eloy Herrera reviste un interés sociológico a tener en cuenta. Así lo han señalado otros críticos y el propio autor nos recuerda:

Repitiendo la inmodestia de hablar de mí, no tengo más remedio que manifestar que el único fenómeno sociológico producido dentro del teatro en estos últimos años, como así lo ha reconocido la crítica y la profesión, -y posiblemente digno de estudio, como aconsejaba Haro Tecglen en la Hoja del Lunes-, ha sido el de mi comedia “Un cero a la izquierda”. Una obra que en el momento más agudo de la crisis no solo teatral, se convierte en revulsivo, sacó a la gente de sus casas y consiguió una asistencia masiva de público durante años. Con honestidad y sensatez tengo que confesar que este hecho se produjo no tanto por la calidad de la obra, que es más habilidosa que importante, como porque el texto de la misma era portador y portavoz de unos deseos contenidos en la mente del espectador. Lo que ellos decían en voz baja se gritaba desde un escenario con una sinceridad que ellos transformaban en valentía (Boring, 1980: 16).

QUE DIOS OS LO DEMANDE. AUTOR: Eloy Herrera Santos. DIRECCIÓN: Eloy Herrera. INTÉRPRETES: Eloy Herrera, Tony Soler, José Enrique Camacho, Pedro Arbeo, María Nevado, Alicia González, José María Fernández, Olimpia Torrerros, Ana Rosa Cortés, Nilda Álvarez, Emilio “El Moro” y otros. ESCENOGRAFÍA: Helio Alonso. Teatro Arlequín del 11-9-1979 al 30-3-1980.

*Que Dios os lo demande*⁷⁹⁰ (1979) recoge en el título el juramento que se hace en la toma de cargos públicos. Ni en forma ni en contenido la obra varía de la anterior. En esta se cuestiona el papel de la Iglesia en la sociedad postfranquista. El espacio escénico está dividido en tres partes, que representan diferentes estancias de una casa. La acción se sitúa en un pueblo de Huelva y el tiempo es el presente, 1979. Insiste en una desmesurada crítica visceral contra la democracia y efectúa un ejercicio catártico. El eje del conflicto es un hombre viudo que toma los hábitos, con ello quiere mostrarnos que lo divino ha de ir por

⁷⁸⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Un cero a la izquierda, en el Arlequín”, ABC, Madrid, 14 de enero de 1978, pg. 44.

⁷⁹⁰ Las citas de texto que aparecen en nuestro estudio de la obra pertenecen a la edición HERRERA, 1979b.

distinta senda que lo humano. Abraham decide hacerse sacerdote tras la muerte de su esposa. A su cargo quedan dos hijos Adán y Eva. De ellos se ocupa Elena, hermana de la difunta, que desde joven sintió cierta atracción hacia su cuñado. El respeto le obliga a reprimir sus deseos sexuales y canalizarlos hacia una ternura fraternal. Elena siempre acompaña a su cuñado allá donde la Iglesia lo destina, al tiempo cuida de sus sobrinos como si fueran sus hijos. Con el tiempo los niños crecen y se marchan. Eva regresará para que su tía, comadrona de oficio, le practique un aborto. Elena se niega y se lo cuenta a su cuñado. Este debe hacer frente a otro desastre porque su hijo Adán simula haber sido objeto de un robo, cuando en realidad formaba parte de una pandilla de atracadores que asaltaron un banco para conseguir fondos destinados a la revolución política. Surge en Abraham un conflicto al no saber si debe actuar como padre espiritual o carnal. Los hijos lo culpan de la situación en la que se encuentran y el único apoyo es Elena que lo recrimina pero no lo deja en este difícil momento. Desenlace feliz, Abraham convence a su hijo para que se entregue voluntariamente y logra que su hija cambie de opinión y no aborte.

La filosofía se refleja en diálogos como:

ABRAHAM.- (...) soy yo el único que ha jugado con la sinrazón. El otro día casi me ofendí porque me hablaste de mi gran error. Desgraciadamente voy comprobando que estabas en lo cierto. La Iglesia católica, que se equivoca muy pocas veces, implantó el celibato de sus sacerdotes con el afán de que solo pudieran entregarse a una paternidad espiritual; con la finalidad de que pudieran ser padres de todos y, una vez más, tenía razón. La carne reclama su privilegio y se niega a compartir lo que por naturaleza le pertenece. Me duele confesarlo, Elena, pero tengo que admitir que me equivoqué (Herrera, 1979b).

El autor utiliza el personaje de Adán para mostrar su prototipo de perdedor idealista y de paso desacredita la Revolución de los Claveles en Portugal que provocó una transición sin violencia y fue vista desde aquí como modelo a tener en cuenta. Tras caricaturizar dicho acontecimiento ensalza dos figuras, Hitler y Franco, a las que da credibilidad de revolucionarios. La nostalgia por el régimen franquista y por la figura de su creador le hace escribir discursos, monólogos puestos en la boca de sus personajes, que poseen escaso valor dramático. Culpa a los comunistas de los males que vive la sociedad y que dan lugar a la inmoralidad y la pérdida de valores. Le preocupan los cambios introducidos por la Iglesia en el santoral, que onomásticas se trasladen de fecha en el calendario o que se supriman

monumentos, nombres de calles y plazas dedicadas a la memoria del invicto general. Eloy Herrera defiende su obra en la prensa: “Un ataque frontal y sin remilgos a la inmoralidad que nos ha invadido desde hace algún tiempo; también la defensa de los valores que deben ser inalterables porque yo entiendo que el teatro, más que un alarde cultural, debe ser un vehículo que distraiga, divierta y haga fácil y comprensivo lo que ese alarde cultural tendría de monótono y aburrido” (ABC, 11-01-1979).⁷⁹¹ Con esta obra alcanzó las mil representaciones.

EL AVISPERO. AUTOR: Eloy Herrera Santos. DIRECCIÓN: Eloy Herrera. INTÉRPRETES: Queta Claver, José Sanz, Manuel Torremocha, Carmen Merlo y Amparo Larrañaga. Teatro Valle-Inclán del 19-9-1979 al 6-1-1980.

Si en *Que Dios os lo demande* asume las funciones de autor, director y protagonista, en *El avispero*⁷⁹² (1979) lo será de autor y director, ya que como intérprete coincide en cartelera con la anterior. Otra comedia a su medida con la Justicia como punto de crítica. En ella emprenderá su particular batalla por descalificar el esfuerzo de los jueces en la reforma y cumplimiento de las leyes, con las que se intenta exista una respuesta efectiva ante las nuevas circunstancias sociales. Un proceso que oficialmente no marcará el fin de la Transición, hasta el 23 de octubre de 1980, con la creación del primer Consejo General del Poder Judicial. Herrera ajeno a las demandas político-sociales, sin conocimiento en leyes, trata de rendir homenaje a las instituciones franquistas con un discurso clerical a través de las extensas intervenciones del abogado:

FERNANDO.- La defensa, efectivamente, trata de salvar a su defendida, pero no con una estratagema más o menos burda, sino con los métodos que la Ley pone a su alcance. Señor Fiscal: en unos momentos donde se conculcan tantas leyes por los mismos políticos que las dictaron; en una situación donde se intenta coaccionar a la Justicia por la violencia y por la marrullería partidista de esos políticos; en una coyuntura donde los juramentos ante un Crucifijo son olvidados y vejados desde el momento mismo en que se están pronunciando; en esta desintegración total de la moral y de la autoridad, donde los delincuentes convictos y confesos de repugnantes

⁷⁹¹ El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “*Que Dios os lo demande*, en el Arlequín”, ABC, Madrid, 11 de septiembre de 1979, pg. 53.

⁷⁹² Texto de referencia para nuestro estudio y las réplicas que aparecen del mismo pertenecen a: HERRERA, 1979.

asesinatos en masa son amnistiados por pactos y conveniencias políticas a sabiendas de que continuarán asesinando, me hubiera sido fácil llevar a mi defensa por otros derroteros más agresivos, aunque menos jurídicos. Ninguna muerte violenta puede estar justificada pero, en este caso, sí razonada. Por ello, pido al ministerio Fiscal que sopesé todas las razones expuestas y no lleve a su acusación, en un exceso de honradez profesional, hasta unos límites donde no quepan la indulgencia y la piedad. Yo ruego al ministerio Fiscal que medite con medida las consecuencias de sus acusaciones para que la acusada, con más motivos que el tristemente famoso Eleuterio Sánchez, "El Lute", no tenga que decir algún día en una Universidad: "Si hubiese matado a cuatro Guardias Civiles, ya estaría en la calle" (Herrera, 1979).

Como vemos un discurso en el que se mezclan distintas cuestiones desde la amnistía de presos políticos, pasando por los atentados terroristas, a situaciones personales de presos comunes. Aborda problemas de gran envergadura con situaciones en la que los desmayos, lágrimas al jurado, oportunos ataques de corazón, o arrumacos de una hija que perdona a su madre porque se prostituyó para darle la mejor educación pagándole los colegios más caros, son una atrocidad.

Resulta curioso un panorama escénico que permite dos estrenos consecutivos -en la misma semana- de un autor con dos comedias, ambas carentes de valor. Por si fuera poco el autor remata este clima desesperanzado con sus respuestas:

P -¿Preocupado por estrenar dos comedias en una semana, en una cartelera donde hay otros muchos estrenos de gran calidad? R -Con sinceridad, no. Yo sé perfectamente la calidad que tienen mis comedia y a quienes van dirigidas". Objetivamente la obra es de una involución preocupante e inmovilismo ciego pero según el autor es una comedia que tiene grandes sorpresas en su planteamiento: *"me sería difícil contar algo sin descubrirlas. Sí puedo decir que, como su título indica, es una comedia con mucho veneno, un enjambre donde he conseguido introducir la gracia y las emociones en un contraste continuo; un picotazo a las conciencias dormidas. No es un ataque a un ente determinado, es un alegato contra la deshumanización de la Humanidad"* (ABC, 19-09-1979).⁷⁹³

⁷⁹³ El estreno de esta noche, LABORDA, Á., "El avispero, de Eloy Herrera", ABC, Madrid, 19 de septiembre de 1979, pg. 47.

En realidad entiende el avispero como una cárcel que a su vez hace referencia a la sociedad entera, desde cuyo interior se puede escuchar una voz disidente -la suya- en defensa de los Principios del Movimiento.

Todas estas obras son publicadas el mismo año de su estreno, por el editor Alberto Vassallo de Mumbert que ideológicamente está vinculado al autor. En una entrevista a *El Imparcial* del 11 de noviembre de 1979, Herrera atribuye su éxito al hecho de decir en sus obras lo que la gente quiere oír, además pretende distraer e ilustrar al espectador, reflejar las circunstancias que le rodean -la vida misma- y si en estas impera el desbarajuste eso será lo que refleje. Según él la crisis del teatro se debe al mal gusto de los autores, al mal gusto del público y a la falta de relación entre lo que se escenifica y las preocupaciones populares. Termina diciendo que los actores se adaptan muy bien a su tipo de teatro porque no recurre a retorcimientos ni artificiosidades. “Los intérpretes actúan como lo harían en la vida misma, y eso les permite comportarse con una llaneza y espontaneidad que según él el público agradece mucho”.

Ya no entrará en cartelera hasta 1986 con una obra también de escasa entidad, pero esta será de tono costumbrista.

CASTA Y FIGURA. AUTOR: Eloy Herrera. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Eloy Herrera. INTÉRPRETES: Dolores abril, Juanito Valderrama, Eloy Herrera, Sandra Plitricia, Daniel Navarro, José Joaquín, Manuela Álvarez, María Álvarez y Toñy Ropío. Estreno: 8 de enero de 1986 en el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla. En Madrid Teatro Progreso del 17 de abril al 18 de mayo de 1986.

Estrena *Casta y figura* (1986), que el autor define como una “zarzuela flamenca” (El Alcázar, 26-04-1986)⁷⁹⁴ un paso de comedia quinteriana, para Dolores abril y Juanito Valderrama. Una veterana e inagotable pareja que adaptada a los nuevos tiempos da personalidad y atractivo a los cantes populares y tradicionales. Será una comedia mínima: ... Andalucismo, situaciones líricas, verso fácil, diestra en los tópicos de la Andalucía pemaiana y quinterina. Lo suficiente para dar ocasiones al cante de Dolores y Valderrama.

“Herrera es un actor sobrio, de teatralidad natural, que compone un buen terceto con los cantantes. El diálogo discurre sencillo, natural con suave transición a los bailes o las canciones en una escenografía típica de casa sevillana con patio, azulejos, rejas y macetas

⁷⁹⁴ Crítica de A.D.O., “El *Casta y figura*, de Eloy Herrera”, *El Alcázar*, Madrid, 26 de abril de 1986.

a no pedir más. Todo para un espectáculo cómico-flamenco sin mayores pretensiones”. (López Sancho).⁷⁹⁵ Igualmente se expresa M. Díez-Crespo:

*Emocionante canto a nuestro sur, lleno de gracia y hermosa melancolía. Una tierra, la de María Santísima, compleja y envuelta en el deslumbrador misterio donde el hombre llora cantando y donde canta llorando. Una tierra de difícil comprensión por sus muchas y profundas variantes. Todo esto entrelazado con buen diálogo ingenioso y sentimental. Subrayemos la colaboración como actor, del autor de la obra, que se desenvuelve por el escenario con muy buen estilo, apuntando con sentimiento la emoción de la tierra en amores y encantos. Son bellísimos los romances que intercala en el espectáculo, que vienen a ser como emocionados cantos a Andalucía, y especialmente a Sevilla. Un buen espectáculo andaluz, lleno de autenticidad de aquella tierra (El Alcázar, 6-05-1986).*⁷⁹⁶

Otras obras suyas son *Están... ¡como nunca!*, *...Y llegó la prima Vera*.

Antonio Domínguez Olano (Villalba, Lugo, 1941- Madrid, 2012).

Comediógrafo y periodista que también escribe ensayo, novela, guiones cinematográficos y letras para canciones. Como autor teatral debutó con *Los milagros no tienen apellido* (1957) escrita con Tomás Navarro. Se decantó por la comedia ligera y escribe *Tercera división* (1963), *La maja desnuda de Cáceres* (1964), *Los milagros no tienen apellido* (1968) y revistas musicales en colaboración con Juan Pardo. “En la Transición se destacó por componer algunas obras de mensaje antidemocrático, convirtiéndose en *notario bien-humorado de quienes hoy se consideran víctimas de un corrimiento sociopolítico*” (Huerta Calvo, 2005a: 514).

MADRID PECADO MORTAL. AUTOR: Antonio D. Olano. DIRECCIÓN: D. Olano. COMPOSITOR: Juan Pardo. INTÉRPRETES: Paco España, Yeda Brow entre otros. Teatro Muñoz Seca del 13-6-1977 al 14-1-1979.

⁷⁹⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Cante y comedia: *Casta y figura*, en el Progreso”, ABC, Madrid, 13 de mayo de 1986, pg. 82.

⁷⁹⁶ Crítica de Díez Crespo, M., “*Casta y figura*”, El Alcázar, Madrid, 6 de mayo de 1986.

Madrid, pecado mortal (1977) es un texto pensado para música, que pretende poner al descubierto el mundo del sexo y goce que subyace bajo las apariencias de normalidad de toda gran ciudad. En esta pieza tenemos a un Quevedo haciendo de Diablo Cojuelo, un diablo que ve a través de los tejados y muestra los interiores de las casas. A través de una fórmula de yuxtaposición escénica muestra una depravada serie de retratos alusivos y nada complacientes de personalidades políticas, financieras, artísticas y burocráticas de la vida madrileña. Francisco Álvarez dirá que Domínguez Olano “guionista”, más que autor de este musical veraniego de 1977, tiene una intención comercial aprovechando la coyuntura, como refleja la escasa atención por parte de la crítica:

Si se trata de apuntarse el mérito, después de la apertura, del primer desnudo integral-colectivo, conseguido está. Al levantarse el telón por vez primera aparecen en escena doce artistas entre chicos y chicas desnudos, tal como vinieron al mundo, solo que ya crecidos y fisiológicamente nada atractivos... Cantan y evolucionan (lo de evolucionar es un decir) lo que da título al espectáculo: Madrid... pecado mortal. Y claro, el público, un público descamisado y sudoroso, “entra en situación”. El objetivo está logrado, aunque el espectáculo sea de ínfima calidad. ¡Pues basta! (Álvaro, 1978: 257).

LAS DIVINAS. AUTOR: Antonio Domínguez Olano. DIRECCIÓN: Santiago Doria. INTÉRPRETES: Natalia Silva, Perla Cristal, Luz Casal, Florinda Chico, Manuel Andrés, Salvador Vives, Daniel Velázquez. MÚSICA: Juan Pardo. DECORADOS: Mingote. FIGURINES: julio Torres. COREOGRAFÍA: Goyo Montero. Teatro Reina Victoria del 1 de abril al 1 de mayo de 1978.

Las divinas (1978). Comedia musical de escasa atención por parte de crítica y público. Sin embargo como espectáculo tiene un cierto atractivo. Olano y Pardo unifican cuatro "sketches " basados en cuatro grandes figuras del espectáculo. Sketches sin apenas línea argumental. El pretexto es la posible selección de cuatro figuras femeninas capaces de interpretar en un filme a aquellos mitos que fueron Edith Piaf, Carmen Miranda, Raquel Meller y Mae West.

Según LÓPEZ SANCHO: “Todo se sirve como deshilvanadas escenas de enlace de los cuadros. *Las divinas* son presentadas bajo sus aspectos más tópicos. Mae como devoradora de hombres, Edith como gorrión callejero desdichado, Raquel como la apasionada española

mezclada injustamente en la ejecución de Mata-Hari y Carmen Miranda como sambera tropical. Para ANTONIO VALENCIA el espectáculo consigue un conveniente despliegue en el que todas las intérpretes han sido acertadamente elegidas. “Natalia Silva encarna a la “Mome” Piaff, Florinda Chico a la intérprete de aquella “Lady Lou” de Brooklyn nacida para pecar, Perla Cristal revive la imagen de Carmen Miranda y Luz Casal de Raquel Meller. Cuentan con la colaboración de Daniel Velázquez que canta bien, la de Manuel Andrés y Salvador Vives en dos tipos necesarios para que anduviese el tinglado, un cuerpo de baile de verdad y una orquesta que suena bien”.⁷⁹⁷

Antonio D. Olano se destacó en la Transición por obras de mensaje antidemocrático, y así lo podemos comprobar en obras de «mensaje» nostálgico y franquista, como *Pecar... en Madrid* (1979) y las que vemos a continuación.

LOS CHAQUETEROS. AUTOR: Antonio Domínguez Olano. DIRECCIÓN: Ricardo Hurtado. INTÉRPRETES: Ricardo Hurtado, Marisa Porcel, Irene Daina, Carmen Serrano, Pilar Laguna, Ángel Velasco, Marino Nelo. ESCENOGRAFÍA: Gonzalo Sebastián de Erice. MÚSICA: Juan Pardo. Teatro Alfil del 30-11-1980 al 11-1-1981. Antes se llamó *Cara al sol... con la chaqueta nueva* estrenada el 14 de septiembre de 1978. LUGAR: Teatro Valle-Inclán. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena.

*Los chaqueteros*⁷⁹⁸ (1980) es una segunda versión de *Cara al sol... con la chaqueta nueva* que el autor había estrenado en 1978. Viene a ser una nueva versión, del mismo autor, sin demasiadas variantes. La diferencia entre una versión y otra se halla en la actualización de nombres de personalidades políticas, aunque no faltan los ecos de crónica social. Definida por el autor como farsa de actualidad política, *Cara al sol... con la chaqueta nueva* es una arenga anti-democrática que pretende dejar constancia de los sucesos y personalidades que ocupan la escena de la transición política. Un listado subjetivo, a lo largo del texto, de nombres del ámbito político, social y artístico del momento. De carácter panfletario, su estructura responde a la necesidad de hacer un discurso más que mostrar una acción. Las escenas -o trancos- se suceden sin causalidad ni organización temporal. Los tópicos y la chabacanería inundan el texto. Veamos como ejemplo de lo que decimos como se define el Tranco 00:

⁷⁹⁷ Las críticas de López Sancho y Antonio Valencia están extraídas de ÁLVARO, 1979: 203-204.

⁷⁹⁸ Manejamos dos versiones de la obra para nuestro estudio: DOMINGUEZ OLANO, 1980. y DOMINGUEZ OLANO, 1978.

Se trata del descanso y de la llamada al respetable, que esperamos que responda a ese calificativo y que se merezca que lo respetemos. El descanso, además de pasárselo hablando mal del autor y actores, o bien si se equivocan, les será amenizado con himnos, con Los chaqueteros, cantando con distinto estribillo, etc. Después un timbre los llama y ellos van ocupando sus asientos, que es lo que suele suceder en este y en casos parecidos (Acto II, Tranco 00, pg. 73).

La familia Fernández, protagonista de esta comedia política, está compuesta por un cabeza de familia que ha traicionado su esencia y que se ha ido adaptando a los tiempos para ascender en su carrera política utilizando para ello a su esposa y a sus hijos. Su mujer Blanca Nieves, que cada vez que pronuncia su nombre sufre un ataque de risa, es la fiel esposa que transige con los deslices de su marido para no renunciar a su "status" de ser la esposa del presidente. Esta recuerda viejos tiempos cuando la potencia sexual de su marido equivalía a la del régimen. El matrimonio tiene tres hijos, Nacho, Iñigo y Libertad, que son utilizados según la meta política del padre. Nacho es un *rojo* e Iñigo un *nacional*. Su habitación está dividida en dos bandos. Nacho acaba siendo homosexual -el autor identifica izquierda con *despreciable maricón*-. Iñigo pese a las fingidas conductas que adopta en determinadas situaciones es fiel al conservadurismo. Libertad, que en realidad se llama Purita, utiliza este nombre por creerlo más apropiado en los tiempos que corren. Esta es una anarquista que habla en una degradada jerga callejera según la opinión de *gente de buen gusto*. La joven acaba embarazadísima a su regreso de una comuna en la que el hachís era consumido de forma general. El escándalo estalla cuando se niega a contraer matrimonio. Esto supone una vergüenza para sus padres cuyo único consuelo es su hijo Iñigo ya que al otro se le considera un descastado. Al núcleo familiar se unen la criada gallega, objeto sexual que pasa por todos los varones de la casa y a quien se le ofrece un cargo en el gobierno de Rodolfo Fernández. Y Cristina, la amante de Rodolfo, personaje cargado con todos los tópicos y discriminaciones sexistas. La historia tiene su moraleja. Esta consiste en que los personajes en el fondo no pueden traicionar el fascismo que tanto aman:

RODOLFO.- Déjame gritarte a ti y a mi mundo de chaquetas, de pijamas, de sueños, de pesadillas que soy un imbécil rematado... que con Franco vivíamos mejor..., que la gente podía salir a la calle tranquilamente... (se va hundiendo) ... y

que me entraron ganas de abrazar a aquellos jovenzanos, seguramente manipulados por alguien no tan puro como ellos, que me chillaron en la calle, sin saber bien lo que significaban sus insultos: "Rodolfo, ¡perjuro!"... LOS DOS [Rodolfo y B. Nieves].- (Sin hacer caso a nadie, incluso desapareciendo entre el público e histéricos, salen cantando el Himno a la Legión) (Domínguez Olano, 1980).⁷⁹⁹

D. Olano, militante del régimen, pertenece al sector inmovilista del franquismo y cualquier posibilidad de aperturismo la considera una traición. Para Olano quien no apoya el régimen es un vendido y este es el discurso que encierra *Cara al sol...* la repugnancia que el autor siente hacia aquellos que han dejado de ser fieles al espíritu del 18 de julio de 1936. Para la obra Olano y Juan Pardo escribieron la canción *Los chaqueteros*, que pretende ser un himno a quienes -como aparece en la dedicatoria- “*prevalecieron, perjudicaron o negaron sus ideales y con Franco eran tan jonsistas*”. En su letra dice la canción: “*La democracia, por lo que veo, ha dividido a España, en mil países. Los arribistas, los arribistas, que con Franco eran muy falangistas, hoy son tripancistas y eurocuentistas y con Franco era, tan jonsistas*”.

Desde las páginas del diario *El País* se menciona el éxito de un teatro político de derechas que a diferencia del teatro político de izquierdas es cómico:

Sucede curiosamente que por encima de declaraciones y análisis trascendentales y con los datos objetivos que ya están a la vista, puede decirse que a los oscuros patetismos del teatro de la izquierda responde el de la derecha con claridad cómica. Así sucede en esta propuesta de Olano, que no se molesta lo más mínimo en organizar una estructura dramática completa, sino que se concentra en un diálogo de látigo, frase burlona y humor rápido y directo (Enrique Llovet).⁸⁰⁰

Igualmente el crítico puntualiza la baja calidad interpretativa -salvo la actriz Perla Cristal-, para quienes la única apoyatura reside en la frase.

En las críticas que aparecen en la reposición titulada *Los chaqueteros*, ANTONIO VALENCIA nos describe la obra como una sátira, que se desarrolla a través del diálogo de la familia de un chaquetero máximo más su criada gallega y en la que importa lo que dice

⁷⁹⁹ Tanto esta como el resto de las réplicas que aparecen en nuestro estudio pertenecen a la obra: DOMINGUEZ OLANO, 1980.

⁸⁰⁰ Crítica de LLOVET, E., “La farsa cómico-política”, *El País*, Madrid, 19 de septiembre de 1978, pg.37.

mucho más que lo que hace. “El público se ríe -este es el objetivo-, comprobamos así que lo expresado y su tendencia crítica es de su agrado”. DÍEZ CRESPO dirá que no todo es broma en esta obra de Olano, que aquí también nos encontramos con una parcela escénica muy hondamente patriótica y sentimental y que este fuerte contraste hace que los espectadores pasen de la carcajada a las lágrimas, porque son escenas de reflexión y de dramatismo.⁸⁰¹

López Sancho comentará lo curioso que resulta que dos años más tarde de su estreno, esta nueva versión tenga tan buena acogida por parte de los espectadores y la crítica. Concretamente la crítica del diario *ABC* con el que existe una evidente filiación ideológica y donde él escribe sobre la pieza: “Ya antes de levantar el telón una variante musical de Juan Pardo, sobre el tema de un himno bélico-político, lanza al público lo que viene a ser como el lema de la piececilla: «*Cara al sol con la chaqueta nueva / chaqueta nueva / los mismos son*»”. Y según el crítico, ahí está la cosa que la obra pretende echarles en cara a los políticos de hoy, haber salido de la clase política de ayer o lo que es lo mismo, haber salido del franquismo. Del espectáculo dirá que está creado con un elemental decorado de forillos goyescos en los que se han introducido rostros de gobernantes de ahora y pintadas de las que, en un sentido y en el contrario, ensucian las calles de todo el país. La obra se organiza en forma alegórica.⁸⁰²

LOCOS POR LA DEMOCRACIA. AUTOR: Antonio D. Olano. DIRECCIÓN: José Francisco Tamarit. INTÉRPRETES: Luciana Wolf, Karina, Rafael Castejón, Carlos Díaz. ARREGLO MUSICAL: García Morcillo. Teatro Alfíl del 22-4-1981 al 18-4-1982.

El autor se acomoda a las circunstancias sociopolíticas y continuará, en la línea de las anteriores, con estrenos como *Locos por la democracia o Plaza de Oriente* (1981). Un musical de carácter político donde hace su particular *Historia de una escalera*, tomando un piso de la Plaza de Oriente, no por casualidad, como referencia desde el que tender su mirada sectaria sobre la reciente historia de España. Para mayor clarificación añade al título *Historias e histerias de España (1931 -1981)*. El texto es una permanente diatriba política apoyada en fechas y datos históricos del periodo 1931 al 1981. El espectáculo posee una fórmula teatral afortunada con dos cantantes famosas atractivas y bonitas, un buen actor cómico y un galán cantante y bailarín. El escenario es partido con forillos y “cortinas”. La

⁸⁰¹ Las críticas de Antonio Valencia y Díaz Crespo están tomadas de: ÁLVARO, 1981: 212-213.

⁸⁰² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Los chaqueteros*, urticaria socio política”, *ABC*, Madrid, 3 de diciembre de 1980, pg.56.

obra viene a ser una especie de crónica sentimental y se refuerza con las canciones de época intercaladas en las escenas de que consta. La obra se desarrolla marcando el paso del tiempo. Las alusiones políticas críticas son constantes y llenas de una sátira que se va acentuando.

La crítica se limita a reseñar lo que todo el mundo sabe. PABLO CORBALÁN comenta que la obra responde plenamente a lo que el público, atraído por sus títulos y subtítulos, espera de ella. DÍEZ CRESPO, con matiz positivo, lo define como un conjunto de cuadros donde la burla política alterna con la burlería social y todo ello está envuelto en un espectáculo que no decae en ningún momento. En resumen una serie de situaciones que divierten sin otro propósito que este y que está plenamente logrado. Un sainete actual que, como todos los sainetes clásicos al lado de sus puntadas políticas, sus alusiones a la actualidad y su crítica ligera de las costumbres, sigue la línea de nuestros mejores sainetes. ANTONIO VALENCIA también lo trata como un divertimento sin más y dice que Olano se ha propuesto que los españoles se diviertan contemplando una cierta versión histórico-política de sí mismos, que esta está trazada como una alegre caricatura satírica y que con esto, el arreglo musical y la eficaz interpretación de actores y cantantes que echan toda la carne en el asador de la obra, logra que el público lo pase en grande y aplauda sin reservas. Y LÓPEZ SANCHO refiere la buena acogida por parte de un público adicto al género satírico-político, cultivado por el autor, del espectáculo.⁸⁰³

LA TONTA DEL VOTO. AUTOR: Antonio Domínguez Olano. DIRECCIÓN: Justo Pastor. INTÉRPRETES: Alicia Tomás, Marisa Marqués. Rocío Paso Jardiel, Joaquín Embid, José María Vivas, Miguel Ángel Godó. MÚSICA: Fernando García Morcillo. Teatro Alfil del 29 de abril al 25 de julio de 1982.

Su siguiente estreno, calificado por la crítica como un disparate farsesco, es *La tonta del voto* (1982). Esta obra posee las mismas características que las anteriores, pero el tiempo va pasando y su manera de hacer teatro se aleja del sentir general, la democracia está consolidada y ya no es tan bien recibida su obra. Veamos las críticas, esta vez peores, de los mismos que anteriormente hemos reseñado y comprobamos el cambio de opinión. PABLO CORBALÁN dice que no hay manera de que *La tonta del voto* -farsa cómica cachonda y esperpéntica, según reza el programa- se tenga en pie. Carece de solidez y hasta de entidad. M. DÍEZ CRESPO comenta que se trata de una burla, burleta, un disparate

⁸⁰³ Todas las críticas están recogidas de: ÁLVARO, 1982: 166-167.

socio-político que es la sombra de los acontecimientos que nos circundan en esta España de nuestros días y nuestras noches. Un espectáculo desenfadado y alegre para que el clásico «castigat ridendo mores» siga en la mejor línea de autenticidad y de divertido combate. Y ANTONIO VALENCIA escribe que es una revista -aunque el autor la llame farsa cómica, cachonda y esperpéntica- donde el asunto es lo de menos y que se reduce a que los personajes están constantemente en escena diciendo y gritando la crítica política elemental que el público gusta para sentirse interpretado o realizado desde la escena.⁸⁰⁴

El mismo año estrena el musical *España... pecado mortal* (1982) que es una versión del espectáculo ya comentado *Madrid... pecado mortal* (1977).

ESPAÑA... PECADO MORTAL. AUTOR: Antonio D. Olano. MÚSICA: Alfonso Santiesteban. INTÉRPRETES: Andrés Mejuto, Natascha, Paloma Cela, Daniela Duque, Silvia Gambino, Ángel Carnarata, Alejandro Guillén, Pérez Bayod y Susana Urribarri. Colabora La Tuna de Ingenieros de Madrid. Teatro Muñoz Seca del 22-12-1982 al 6-2-1983. Esta es una versión de *Madrid... pecado mortal* de 1977.

Al año siguiente vuelve a la cartelera con otro musical:

¡AY! CARAY CON LAS CHICAS DE LA CALLE ECHEGARAY. AUTOR: Antonio D. Olano. MÚSICA: García Morcillo. DIRECCIÓN: Justo Pastor. INTÉRPRETES: Irene Daina, Tito García, Raquel Daina, Andrés do Barro, Mari Carmen Alvarado, Esther Marine, Carmen Moro, Javier Hernández, Laurent, Miguel Ángel Godó y Lola Garrido. ESCENOGRAFÍA: Viñals. Teatro Alfíl del 23-12-1982 al 16-1-1983.

¡Ay, caray, con las chicas de la calle Echegaray! (1982). Es una historia tomada de la realidad. De unas “atrevidas” mujeres, que sueñan con convertirse en cupletistas famosas y lo consiguen al final de su vida. Una burla en torno a las chicas que sufrían en la famosa Casa de la Bernarda, lugar de alterne de la calle Echegaray. Chicas de triste alterne y alegre expresividad ante el cliente caprichoso. Unas con sus cuentos y otras con sus cuentas y que nos van relatando o viviendo su vida y milagros. Un conjunto de personajes, Mimi, Lulu, Colette, Juanita la Perfumes, Teo... que superan su aparente intrascendencia y vienen a simbolizar las diversas regiones españolas, preludio de las autonomías. Es un espectáculo sainetesco-revisteril, que tiene mucho de sentimental y más de cómico y musical. Para ello se utilizan una selección de los mejores cuplés de todos los tiempos y se hacen protagonistas de la historia a las mejores figuras del cuplé y la revista.

⁸⁰⁴ Todas las críticas de esta obra están obtenidas de: ÁLVARO, 1983: 173-174.

Según la crítica, “amiga”, del *Alcázar*:

Es un texto desvergonzado y crítico. El autor nos pinta sin rodeos un clima que parte de prostibularias escenas, recuerdo de un realismo de barrios perdidos y que sirven para simbolizar con tremenda crudeza e hilarante ingenio algo de lo mucho que nos rodea en este tiempo y que huele podrido. Una sucesión de escenas divertidas y alegres en las que se asiste a acontecimientos en todo momento hilarantes y en los que el autor castiga divirtiéndose. Diversas escenas con interpretación de canciones dichas con salero y autenticidad, en un pintoresco escenario de ambiente siniestro a la vez que desvergonzado y burlón, donde el autor hace de las suyas jugando con los personajes en las canciones o en el lenguaje vivamente popular (Álvaro, 1984: 230).

Francisco Teixidó.

Poeta festivo y político según el Diario *El Alcázar* y que estrenará esta pieza de ideas reaccionarias, criticando el nuevo estado de la situación española.

LOS CONSENSOS MEDIEVALES O FOLLONES A RAUDALES. AUTOR: Francisco Teixidó Diego. DIRECCIÓN: Roberto Samsó. INTÉRPRETES: Roberto Samsó, Juan Debón, Emilio Ramos, Eugenio Olmos, Marisa Lineal, Gualterio de Castro, Diego Palacios, Reine Nidan, Ángel San Vicente y Eduardo Durada. DECORADOS: Pablo Gago. Teatro Alfíl del 12 al 25 de febrero de 1981.

*Los consensos medievales o follones a raudales*⁸⁰⁵ (1980) se anuncia como *tragicomedia melodramática bastante histórica y democrática*. Desarrolla la acción en la Edad Media señalando sin disimulo «cierta semejanza con nuestros días»... Una Edad Media en verso cómico, como la de *La venganza de don Mendo*.

ARNOLFO -de Cebreros- tiene el poder, pero no es leal a los viejos principios... a esta temática se suma lo que en el texto se alude como Cortes prostituyentes, una crítica a las mujeres que toman la píldora, al divorcio, al consenso o la homosexualidad. Según el autor, a través del programa de mano, muchas verdades, que tristemente, son de actualidad.

Para Haro Tecglen el autor llega probablemente con una crisis de retraso. El crítico no

⁸⁰⁵ Texto de referencia en nuestro estudio: TEIXIDÓ DIEGO, 1981.

soporta las continuas situaciones que aluden y asocian prostitutas y mujeres que toman “la píldora” y todo lo reaccionario que resulta el texto. Y al igual que muchos, en el antagonista de ARNOLFO, un comendador leal a los antiguos principios, ve la figura de Blas Piñar (espectador del estreno junto a Raimundo Fernández Cuesta, Sánchez Covisa, Ángel Palomino, etc.). Si algunas alusiones hacen feliz al público -este público- que aplaude cuando se habla de las «Cortes prostituyentes» o cuando se fustiga la homosexualidad, no es así para nuestro crítico que comenta: “*como muestra con la primera parte me bastó sin aguantar la segunda*”. Del montaje dirá que los actores dicen el verso con una soltura que se fortalecerá cuando aprendan bien los versos y dejen de escuchar al apuntador. Teatralmente no ofrece ninguna novedad.⁸⁰⁶

Desde el diario *El Alcázar*, Manuel Díez Crespo apoya la pieza calificándola de dialéctica crítico-festiva sin recurrir a vulgares tópicos. Con un lenguaje suelto y desvergonzado que llena en todo momento la escena con las situaciones más divertidas y pintorescas. “Todo viene a simbolizar los más diversos personajes de la hora presente, villanos y tunantes, bien reflejados a lo largo de toda la pieza”. Y termina preguntándose “¿*Un público idóneo?*”.⁸⁰⁷

Emilio Romero Gómez (Arévalo, Ávila, 1917 - Madrid, 2003).

Controvertido periodista franquista fue director del diario *Pueblo* (1952-1975). Escribe novelas como *La paz empieza nunca* (1957), *Todos morían en “Casa manchada”* (1969) o *Tres chicas y un forastero* (1987). Para el teatro ha escrito *Solo Dios puede juzgarme* (teatro Infanta Isabel, 1962), *Historias de media tarde* (teatro Reina Victoria, 1963), *Las personas decentes me asustan* (teatro Recoletos, 1964), *Las ratas suben a la ciudad* (teatro Reina Victoria, 1964), *Lola, su novio... y yo* (teatro Arlequín, 1966), *Verde doncella* (teatro Valle-Inclán, 1967), *El amante jubilado* (teatro Maravillas, 1970), *Play Patricio* (teatro Jacinto Benavente, 1972), *Casa manchada* (teatro Muñoz Seca, 1974). En el final de la Transición y primeros años de la década de los ochenta estrenará la versión escénica de una de sus novelas. La obra quiere hacer un análisis de los problemas que se estaban barajando. La situación política que insinúa corresponde a un momento de inestabilidad, en mayo de 1980, cuando el cuarto Gobierno del Presidente Adolfo Suárez viene arrastrado una crisis que cuestiona el liderazgo de su partido y de su persona. En la formación de ese

⁸⁰⁶ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Parodia política”, *El País*, Madrid, 13 de febrero de 1981.

⁸⁰⁷ Crítica de Díez Crespo, M., “*Los consensos medievales o follones a raudales*”, *El Alcázar*, Madrid, 13 de febrero de 1981.

Gobierno se incorporan seis nuevos ministros y salen los representantes del ala más liberal de UCD (Unión de Centro Democrático) y de los socialdemócratas.

YO FUI AMANTE DEL REY. AUTOR: Emilio Romero. DIRECCIÓN: Manuel Canseco. INTÉRPRETE: María Mahor. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Matías Montero. MÚSICA: Pedro Luis Domingo. Teatro Valle-Inclán 23-12-1980 al 25-1-1981.

Es quizá el desconcierto mencionado, el que lleva a Emilio Romero a poner a los políticos en el punto de mira de su monólogo *Yo fui amante del Rey*⁸⁰⁸ (1980). Para ello elige un monólogo interior, una historia sentimental triste, nostálgica y descarada, con un fondo político e histórico. Una mujer famosa, hija de Mariano José de Larra, de *Fígaro*, el gran mito como escritor político del siglo XIX, cuenta sus Memorias en un escenario. Son sorprendentes, tiernas, conmovedoras y acusadoras, con sabor de actualidad. Es una mujer, amante de un Rey, la que cuenta a tumba abierta su intimidad. Hay alguna grandeza y mucha porquería de políticos y otras gentes. La historia que se cuenta es verdadera y el amor que se dice es auténtico. Tan solo es irreal aquello que se entiende como licencias literarias. Cuenta el personaje -Adela Larra- su propia crónica de la década 70-80 del siglo pasado y su amor con el monarca Amadeo de Saboya. Ella vivió todo este reinado, luego siguió de cerca la Primera República aunque fuera de España y volvió en la restauración monárquica de Martínez Campos en favor de don Alfonso XII en 1875. Después se marchó definitivamente. Un día se cuenta a sí misma, desde su casa de París, sus recuerdos. Estimulada por una carta que recibe de su hermana Baldomera habla de su amor con el Rey y aquella famosa década política que, en algunas cosas, tiene algún parentesco con lo que ocurre en España durante la Transición. Adela Larra vivía en el Paseo de la Castellana y pertenecía a la clase media alta; era la hermana joven de la célebre y famosa Baldomera, personaje que hizo una de las más pintorescas estafas de aquel tiempo. Es el período en que se acaba de derribar el Trono de Isabel II y el general Prim había conseguido de las Cortes una Monarquía democrática -nuestra primera experiencia democrática de sufragio- y un Rey que se había buscado por toda Europa. Aquellas Cortes tenían dos políticos en el poder Ruiz Zorrilla y Sagasta. A la izquierda estaban los republicanos federales y a la derecha Cánovas. Amadeo cansado de los españoles por la imposibilidad de gobernarnos se marchó antes de los tres años. Le hartaron los políticos, los militares y los periodistas.

⁸⁰⁸ El texto en el que basamos nuestro estudio de la obra y todas las réplicas que aparecen en el mismo pertenecen a la edición ROMERO, 1985.

Luego se estableció una República -la primera en nuestra historia- que duró once meses, tuvo cuatro Presidentes y estableció el primer Estado de las Autonomías. Acabó con ella el general Pavía. Pocos años más tarde otro militar pondría en el Trono a don Alfonso XII hijo de doña Isabel. Y todas estas cosas ocurrían en cinco años.

La obra, aunque aspira a tener un carácter histórico, no deja de ser una visión parcial y subjetiva de unos pocos acontecimientos, que el autor pretende equiparar con los sucesos actuales de 1980. Ya el hecho de adoptar el monólogo determina un proceso de subjetividad. Lo que se nos cuenta es el caso de un individuo frente a la colectividad, con lo que se pierde el sentido histórico dejando paso al sentimental. Este monólogo en sí mismo no es más que una narración y no porque siga una línea de acción continua, sino porque se le desbarata el soporte dramático. *Yo fui amante del rey* no muestra nada y lo cuenta todo. Tampoco existe conflicto. La protagonista actúa como excusa del discurso político del autor. Un discurso que carece de peso al apoyarse en sentimentalismos. El personaje es una marioneta sin fuerza dramática. No cuaja ningún elemento dramático porque no los hay. Quizá si Romero hubiese trabajado con la novela en lugar del teatro el resultado no hubiera sido tan fallido. *Yo fui amante del rey* acusa a los políticos, a la prensa y, de una manera menos mordiente, al ejército de ocasionar los males de este país al que se compara con una casa de prostitución, un símil que utiliza hasta la saciedad no solo en esta obra, sino como estribillo de su producción. Sexo, que llama amor, y política son los pilares sobre los que intenta construir su obra. De vez en cuando intercala canciones populares o algún que otro poema, pero ni las unas ni los otros aportan nada al monólogo.

El autor, en la introducción, reivindica el papel de la mujer en la Historia, pero construye una Adela Larra a la que solo le interesa el goce sexual, limitándola a la coquetería. Personaje que alaba la ignorancia del hombre con quien fornicia y acusa a los intelectuales de impotentes. Mide la inteligencia por el tamaño de los genitales. Un personaje dotado de vulgaridad cuya preocupación es la fama, el ser conocida por algo más que la hija de Larra o la hermana de Baldomera. Su llegada a la posteridad pretende hacerla por la relevancia de su pelo. Denigra a la mujer, y con ello pretende adularla, consagrándola como tributo para el hombre: “*Si Amadeo me hubiese dejado a mí meter mano en esto, si me hubiera hecho caso, las cosas habrían pasado de otro modo, porque los políticos son como mujeres, y nadie los conoce mejor que nosotras. Las esposas pueden meter mano en esto o aquello; pero las amantes no estamos para otra cosa que para que nos metan mano (...) y hay hombres que necesitan amantes, sino las encuentran en casa, se van a buscarlas fuera (...) Lo primero que tiene que organizar bien una mujer que se casa es la alcoba, y*

no entretenerse con el ropero... ”. El hombre ha de ser una síntesis entre semental y guerrero inmortal: “Un varón que se aguanta la bragueta, - o es que por esa parte no pasa el volcán de la creación, o si pasa, y lo contiene, es capaz de hacer cualquier cosa. ¡Estos hombres son asustantes! (...) Cuando a un hombre de veinticinco años se le sube a un Trono, no se le puede bajar de la cama, y cuando tiene más de cincuenta, hay que ayudarle a subir...” La moralidad se hace presente en sentencias como: *La ética era derrotada por la política*. También expresiones con las que pretende llamar la atención: *“Como éramos un pueblo de mierda, nuestros representantes en el Parlamento y en el Gobierno tenían que ser unos mierdas...”*, *“Era toda una Reina liberal de cabeza, y de bragas para abajo”*. No queda claro si su propósito es escandalizar al bisoño espectador o arrojarle populacherío caduco. De los políticos dirá que son el ejemplo de una raza de interesados, los llama *lameculos* y *chaqueteros*. Esta crítica puede estar motivada pero Romero la ejerce sin rigor.

Entre la crítica aparecieron manifestaciones muy distintas, así un periódico conservador como *ABC* expresa un juicio favorable culpando de los posibles fallos a la actriz:

Los parecidos son punzantes. Adela Larra, que desconoce lo porvenir, puede anunciárnoslo sin ella saberlo -Romero sí lo sabe- con solo relatar, describir y criticar su reciente pasado. Un pasado que es un tiempo corto, tiempo en que fue la amante de un Rey, Don Amadeo de Saboya, cuyo trono se alzó materialmente ante el féretro de un general, don Juan Primo. Esto es lo mismo, casi lo mismo -las diferencias son de circunstancia secular- que el Trono actual que se alumbra ante el catafalco de otro general muerto, el general Franco. Este es un gran texto de escritor político [...] sufre este texto de una intencionada falta de acción dramática. [...] Yo fui la amante del Rey puede ser un texto para lectura muy sabrosa. Es mejor para su representación escénica aunque sea mucho más discurso que teatro (López Sancho).⁸⁰⁹

Para el crítico lo que prima es la intención política.

Desde la *Hoja del ocio* se mantiene una opinión contraria:

A la obra le sobra más de una tercera parte del monólogo, que resulta reiterativo y pesado. Su materia, aparte de su salsa porno-política, es más propia de

⁸⁰⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Yo fui amante del rey, monólogo”, *ABC*, Madrid, 26 de enero de 1980, pg.50.

*cualquier medio de expresión, desde la pastoral al discurso o del mitin al ensayo político, pero se arrastra pesadamente en el teatro. Ni el personaje tiene interés, ni la obra tiene nada de teatral. Ni Eleonora Duse que resucitase hubiera podido salvar el embolado lato y pretencioso que le ha caído a María Mahor.*⁸¹⁰

LA CHOCHOLILA O EL FIN DEL MUNDO ES EL JUEVES. AUTOR: Emilio Romero. DIRECCIÓN: Manuel Manzanque. INTÉRPRETES: María Isbert, Ágata Lys, Toni Isbert, Alberto Bové, Manuel Zarzo, Margarita Calahorra y Carmen Vidal. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: W. Burmann. MÚSICA: Gualberto. Teatro Espronceda del 18 de abril al 14 de junio de 1981.

Después estrenaría la comedia en dos actos *La Chocholila o el fin del mundo es el jueves*⁸¹¹ (teatro Espronceda, 1981). En ella la noticia en el periódico de la aproximación a la tierra de un meteorito, que hará colisión en el plazo de una semana destruyendo la misma, es el motivo para que los cinco vecinos de un bloque se reúnan a esperar tan catastrófico final. Nadie lo quiere creer, pero el escepticismo va dejando paso al temor a medida que se acerca la hora. La noticia la conocemos por Piedad -La Chocholila- que no se define como furcia. Ella canta, baila y hacer el amor forma parte de la juerga. Se considera con categoría y revela que a veces es puta oficial del Ministerio de Asuntos Exteriores. Raúl el segundo de los vecinos es un músico fracasado, compositor que toca el piano en un bar para vivir. Ambos deciden celebrarlo y pasarlo bien como si el mundo se acabase. Esta fiesta molesta a los vecinos, Doña Casta y Don Teodoro, matrimonio burgués, pudiente y católico que discuten sobre llamarles la atención. Él es partidario de dejarlos en paz pero ella considera que si tienen libertad para celebrar una mini fiesta ella tiene derecho a dormir. Terminarán discutiendo sobre el fin del mundo, que según las Profecías de San Malaquías aún faltan papas y de no ser así la iglesia se hubiera pronunciado y no lo ha hecho. Para doña Casta “somos muy malos” y esto nos lo han traído los comunistas, ateos, masones y la pornografía. Don Teodoro cree que todo ha cambiado, que los comunistas han guardado el retrato de Lenin, que los socialistas son como los Suecos gentes pacíficas que ya se están poniendo la corbata y que los “destapes” descubren cosas hermosas. El resto de vecinos del bloque son un senador socialista y su mujer Sole, que tuvo un puesto de flores en la cebada y que son capaces de traicionar sus ideas por ocupar el poder. Y los quintos vecinos

⁸¹⁰ Crítica aparecida en *Hoja del Ocio*, “Yo fui amante del rey”, 29 de diciembre 1980, pg. 7.

⁸¹¹ La obra con la que trabajamos y a la que pertenecen las réplicas mencionadas es: ROMERO, 1984.

serán Doña Rosa y su nieta Perla que *“están solas. La abuela no se entera de nada; pero la nieta, Perla, es la leche. Tiene un novio cada semana... Se acuesta con Teodoro”*. Doña Rosa si cree que el fin del mundo sea el jueves. También se basa en creencias religiosas y cita a la Biblia: *“El mundo se acaba, y se acaba. Dios ha dicho que por medio del fuego. Y así va a ser. Viene un meteorito y todos nos abrasaremos”*.

Nadie quiere creer que llega el fin pero todos toman medidas. Por si acaso se suspenden las sesiones del congreso y del senado. El bar donde toca Raúl está vacío. Los árabes que estaban en visita oficial a los que Chocholila tenía que prestar sus servicios han regresado a su país. Ante el temor a morir los vecinos, reunidos, dan rienda suelta a sus instintos, pierden las formas, quitan la máscara y sacan los trapos sucios a relucir en discusiones donde muestran todas sus miserias e hipocresía. El meteorito no llega, la muerte sí. La muerte física para Doña Rosa, en parte por la edad en parte por los disgustos y para el resto otro tipo de muerte: *“De golpe han descubierto las otras vidas que tenían; han entrado en colisión y se han desintegrado. Pero tendrán que seguir viviendo”*. Al final tan solo los bohemios, locos o indeseables como Chocholila o Raúl -a ojos del resto del vecindario- resultan ser los lógicos, claros, sinceros, locos o intolerables. Son ellos mismos y por eso no se han desintegrado como el resto.

La pieza critica a los políticos como gente sin ideales arraigados, sin autenticidad. Son menos comunistas, menos socialistas, menos derechistas porque para ellos ser influyentes, el poder, es más importante que ejercer las ideas. Todo se dice abierta y claramente. Emilio Romero utiliza la noticia de la proximidad del cometa Halley a la Tierra para reunir a ese grupo de vecinos, que se supone son representativos de la sociedad española. La prostituta de lujo, un fracasado pianista de bar, dos usureros de derechas, un senador socialista y su esposa y una abuela beata con su díscola nieta. Todos ellos, entre más odio que amor, aguardan juntos la llegada del fin del mundo. El hecho de que cada vecino sea de signo ideológico contrario a los demás, le sirve al autor para exponer una situación de caos político en España o, más bien, de ridiculizar uno de los momentos más inseguros y frágiles tras la muerte del General Franco. La democracia, las tomas de postura del Partido Socialista, Suárez, Calvo Sotelo, Felipe González, Tejero, Blas Piñar, son cuestiones y personalidades de actualidad que el autor enumera y trata en función de sus intereses políticos e ideológicos. Emilio Romero no expone sus ideas sutilmente sino que critica abiertamente el sistema democrático.

Afirma Haro Tecglen que esta espantosa pieza no tiene consistencia. Incluso en las meras especulaciones sobre la actualidad no parece que el autor quiera tomar demasiado

partido. Se queda en el limbo de la vulgaridad, la frase hecha, el tópico. Dicho de otra manera en arquetipos, pero arquetipos vistos también con pequeñez, con sordidez literaria. El tema grande parece que impone respeto al autor y le impide llevar su obra hacia la comicidad descarada; mientras el tema pequeño, la obsesión por la actualidad, por la política y el sexo en términos meramente domésticos, no le dejan irse al pateísmo, a la meditación y a la trascendencia. Esta obra, subraya el crítico, al igual que *Yo fui amante del rey* tiene un carácter satírico-político.⁸¹² Para Ángel Fernández Santos de *Diario 16* ni siquiera hay sátira. Considera que no hay comedia, luego mal puede haber derivación satírica de ésta. Solo ve intención y esfuerzo satírico pero en estado larvado, no realizado.⁸¹³

Hay quien, como López Sancho, opina lo contrario y dice que Emilio Romero no trata de hacer ni metafísica, ni ciencia-ficción. Quiere hacer sociología española de ahora mismo. Para ello el autor utiliza un meteorito gigante que va a chocar con la Tierra. La va a aniquilar. Se sabe que la catástrofe ocurrirá *el jueves de la semana que viene*. Unos lo creen y otros no. Romero opera como entomólogo sobre unos pequeños y reducidos insectos humanos. Los comportamientos de estos seres puestos ante la catástrofe quedarán reducidos en lo inmediatamente humano y local e iluminados por dos focos, que serán el de la sátira y la política. También apunta que en una obra de semejante calibre poco se puede hacer desde la dirección o la interpretación. Algo en lo que si coincide con el crítico anterior es la excitación sexual que les provoca Agata Lys, pese a que en ese momento no tenga conocimientos de interpretación.⁸¹⁴

Otras críticas nos hacen comprobar que lo que con perspectiva histórica nos parece reaccionario, no se ve tan claro en el momento del estreno a juzgar por los comentarios de los críticos. También cabe pensar en la posibilidad de ponerles a ellos bajo sospecha. Así según García Rico es sin duda de ningún género la mejor obra de Emilio Romero. Dice que divierte y hay en ella comicidad y dramatismo en abundancia... “*Emilio Romero parece apostar por la libertad*”. Díez Crespo también cree que esta es una de las mejores comedias de Emilio Romero y dirá: “es una comedia cruel y sincera, una comedia que nos divierte dada su desnudez desvergonzada, una comedia que plantea una serie de situaciones tremendamente españolas, tremendamente humanas...” Termina juzgando la interpretación

⁸¹² Crítica de HARO TECGLÉN, E., “En el limbo”, *El País*, Madrid, 21 de abril de 1981, pg.32.

⁸¹³ Crítica de Ángel Fernández Santos tomada de: ÁLVARO, 1982: 46.

⁸¹⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La chocholilla*, ejercicio de bisturí, de Emilio Romero”, *ABC*, Madrid, 23 de abril de 1981, pg.55.

de la que dirá que está bien por parte de todos. Pablo Corbalán también defiende la comedia en la salen a relucir los políticos, la democracia y el recuerdo de quien murió ya. Dice de ella que el lenguaje es procaz, ácido, chisporroteante de tacos y que el ingenio del autor logra repetidas veces el acierto humorístico, la comicidad abierta y la hilaridad desencadenada. También al público gustó de la función si hacemos caso de Francisco Álvaro que afirma: “El público aplaudió con frecuencia y rió en numerosas ocasiones”.⁸¹⁵

Romero escribe también ensayos entre los que cabe citar *Cartas a un príncipe* (1964), *Cartas al rey* (1973) y *Tragicomedia de España* (1985)

COMEDIA DE ESCASA ENTIDAD

Dentro de lo que hemos llamado comedia de escasa entidad está Adrián Ortega, un veterano del género, que dominando los recursos del oficio crea tipos y situaciones que pueden ir desde el sainete costumbrista al humor negro. Ha escrito más de cuarenta comedias y ha estrenado más de un centenar de revistas. Su producción se inclina hacia la revista, el vodevil y las comedias de humor. En estos años, ochenta y noventa, muchos de sus títulos son estrenados o reestrenados por el actor Quique Camoiras.

Durante la Transición y dentro de este apartado comprobamos que Fernández Antuña tendrá en cartelera varias comedias desapareciendo posteriormente de la escena. Manuel Pozón escribirá sus obras en colaboración con los actores que las protagonizarán. Fernando Macías, Cándido o Martí y Luis del Val también estrenaran comedia. Y Enrique Barriego, al igual que Ortega, tendrá bastante presencia en los escenarios, tanto en el género de la comedia como en la revista.

Adrián Ortega (La Habana, 1908 - Madrid, 1996).

Actor y comediógrafo muy popular en los cincuenta, había estrenado la comedia policiaca *Telia de Montrex* (1943), *No tiene corazón* (1946), *Una viuda original* (1948), *Madam Verdux* (1950). Especializado en subgéneros cómicos, destacan las farsas *Don Armando Gresca* (1951), estrenada en el teatro Cómico de Madrid, con Rafaela Rodríguez en el papel de Paloma y Pepe Alfayate como Armando que suplían con su hacer un texto

⁸¹⁵ Todo este último bloque de críticas las hemos extraído de: ÁLVARO, 1982: 46-47.

endeble, basado en equívocos y relaciones de parentesco descubiertas por sorpresa y con un inevitable final feliz. Se reestrenará en 1984.

Luego tiene la farsa *Sansón y la Lila* (1952) estrenada en el Cómico de Madrid, *¡Qué listo es Calixto!* (1953), estrenada en mismo teatro. También el vodevil *Dos maridos para una mujer*, el juguete cómico *Tan perfecto no te quiero* (1956) y las comedias convencionales *Un hombre tranquilo* (1962) y *¡Mátame... y te querré siempre!* (1970) escrita en colaboración con Francisco Sanz. Después vendría *¡Cuidado con el de los cuernos!: tres mujeres y el diablo* (1973), estrenada ese año y que se repone en 1984.

NI SOLTERO, NI CASADO, NI VIUDO. AUTOR: Adrián Ortega y C. Picazo DIRECCIÓN: Jesús Guzmán. INTÉRPRETES: Jesús Guzmán, Mari Begoña, Isabel Alemany, Paloma Cela, Laly Romay, Juan José Otegui y Manuel Loque. Teatro Alcázar del 19 de junio al 28 de septiembre de 1975.

Ni soltero, ni casado, ni viudo (1975) escrita con C. Picazo, es una comedia de escasa repercusión, estrenada en Madrid para el teatro veraniego, sin ningún tipo de pretensión más que el hacer reír un rato. Antonio Valencia en *Hoja del Lunes* la reseña así: “Tiene apariencia escénica y sus inverosimilitudes teatrales son infinitas. La obra se sostiene porque sus recursos funcionan y Jesús Guzmán es un actor cómico que explota hábilmente su tipo”.⁸¹⁶

Más recientes en el tiempo son sus comedias:

UN INGLÉS... DE GIBRALTAR. AUTOR: Adrián Ortega DIRECCIÓN: Fernando Pereira. INTÉRPRETES: Mary Paz Pondal, Paloma Cela, Maribel Romero; Máximo Valverde, Hugo Blanco, Adrián Ortega, Vicente Ubeda. ESCENOGRAFÍA: F. Luis. Teatro Alcázar del 28 de mayo al 28 de junio de 1981.

Un inglés... de Gibraltar (1981) es una pieza burlesca, de matices «veraniegos», con chiste, situaciones y argumento que se acercan a la revista. Un argumento que DÍEZ CRESPO nos cuenta en su reseña diciendo que “se trata de una mujer española que va a ir a la luna, en cohete espacial nada menos. ¿Irás la muchacha a la luna? ¿Se casará con cierto galán que parece ser que la ha llamado para que ella viva bajo los efectos de otra suspensión?...” Y concluye que por ese camino va todo. Según ANTONIO VALENCIA “la comedia distrae, pero mejor hubiese distraído si no tuviese solo el autor esa habilidad para andar por sus pasos trillados de recursos cómicos que no exige a los personajes sino

⁸¹⁶ Crítica vertida en ÁLVARO, 1976: 215.

soltura y gruesa convencionalidad”. Pero terminará diciendo que en el verano no se discute nada por el calor. LÓPEZ SANCHO distingue dos actos muy diferentes, en calidad. El primero lento en el arranque por exceso expositivo y el segundo que sube en grados ya con una frase de comedia dialogálmente divertida, aunque la sorpresa que el autor prepara se ve venir desde la primera escena. Más claro y contundente es FERNÁNDEZ SANTOS que escribe que el verano se convierte en agresión al teatro: “Los que veraneamos en la capital somos tratados como subnormales, pues se nos ofrece obras tan menores que difícilmente cabrían en una programación de invierno. Este es el caso de la pieza comentada, yo no me permití quedarme hasta el final”.⁸¹⁷

EL HOMBRE DE ROJO. AUTOR: Adrián Ortega. DIRECCIÓN y PRINCIPAL INTÉRPRETE: Quique Camoiras, con Manuel Troncoso, Mara Ruano, Eva Sola, Alberto Sola, Carmen Grey, Mayte Pardo, Jesús Molina y Enrique Menéndez. Teatro Cómico del 30-10-1985 al 15-6-1986.

El hombre de rojo (1985) es una original paradoja con las tensiones propias que exige la intriga y que está creada para la comicidad y la carcajada. En ella encontramos mezclado un parador al que no va nadie y a cuyo propietario le molesta que lleguen huéspedes, una ladrona casquivana y sentimental, un escritor inocentón, miedoso y atrevido, una curiosa banda de ladrones más o menos internacionales y el curioso escondite de unos diamantes robados.

Para Antonio Valencia la seguridad y veteranía de Adrián Ortega provee a Camoiras de su obra de turno, que es una más.⁸¹⁸ Enrique del Pino ironiza sobre el contenido de la pieza de la que dice: “A un personaje se le viste de rojo y se le ponen parlamentos muy sobados a la medida del actor que lo interpreta y tenemos la espina dorsal de la comedia. Después saldrá la trama, adosando siete u ocho personajes más como apoyos. Con un poco de suerte al caer la noche ya está la "comedia" terminada”. Termina considerando que no se puede ni se debe dar salida a un libreto, titularlo comedia y presentarlo al público con tales pretensiones... “Ni estrujar la comicidad de Camoiras hasta caer en el cliché vulgar, en el gesto fácil o en la situación pazguata”. Cree que es un enredo pretencioso que no se consigue, un diálogo casero conseguido y otros pecados que no son culpa de los actores ni

⁸¹⁷ Todas estas referencias críticas sobre la obra aparecen en: ÁLVARO, 1982: 168-169.

⁸¹⁸ Crítica de Antonio Valencia vertida en: ÁLVARO, 1986: 177-178.

de la dirección, que hacen lo que pueden. La culpa es del libro. “La culpa es de la situación dada y ciegamente maniatada de nuestro actual teatro español”⁸¹⁹

López Sancho concluye que la función es el actor, que con Quique Camoiras ocurre como con Martínez Soria, Pedro Osinaga o Arturo Fernández, no hay atractivo especial en sus funciones pero bastaba con verlos a ellos. “Camoiras, en torno al cual gira todo, se mueve en la escena con la abundancia de recursos caricaturescos que le han hecho una figura sobresaliente del género. *El hombre de rojo* es una comedia de género menor. Aspira a entretener y hacer reír y ambos objetivos los alcanza a juzgar por las carcajadas del público”⁸²⁰

EL TONTO ES UN SABIO. AUTOR: Adrián Ortega y Sigfrido Blasco. DIRECCIÓN: Quique Camoiras. INTÉRPRETES: Quique Camoiras, Alberto Sola, Manuel Troncoso, Mayte Pardo, Josefina Rufet, Rafael Godoy, Silvia Gambino, Angel Zorita y Martín Jara. ESCENOGRAFÍA: Mariano López. Estreno: 1 de agosto de 1986, en el Teatro Arango de Gijón. En Madrid: Teatro Fuencarral del 25 de marzo al 24 de agosto de 1987. Y se repone del 15-9-1987 al 3-4-1988.

Paralela a la anterior y con los mismos objetivos resulta *El tonto es un sabio*⁸²¹ (1987), escrita con Sigfrido Blasco. De nuevo una acción que no pretende ser creída y en la que todos los actores se limitan a servir al actor protagonista, a crearle las situaciones, darle entrada, resolver las anécdotas complementarias, etc., para que aquel proyecte, a título absolutamente personal, sus gags y sus recursos cómicos. “La acción se conduce con un criterio arbitrario a la espera de las gracias de Camoiras que toma su personaje como simple pretexto. La obra está más cerca del libreto de revista que de las exigencias mínimas de una comedia. Cuando el actor se muestra directamente, cuando solo se le ve a él en vez de al personaje, el teatro muere” (Monleón).⁸²² De la misma opinión es Carlos Bacigalupe, que encuentra en esta especie de comedia de enredo, o llevado a extremos “vodevil a la española”, los equívocos y las situaciones comprometidas, que abundantes siempre giran en torno a la figura central. Esta figura central en su intervención convierte la acción en exagerada, “clownesca” y accesible a un público que se entrega desde el primer momento. No considera que la obra se distinga por lo original de su planteamiento, ni por la habilidad

⁸¹⁹ Crítica de DEL PINO, E., “*El hombre de rojo*”, *El Diario de la Costa del Sol*, Málaga, 11 de octubre de 1986.

⁸²⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El hombre de rojo*”, de Ortega, con Camoiras, en el *Cómico*”, *ABC*, Madrid, 21 de noviembre de 1985, pg. 81.

⁸²¹ Texto tomado como referencia en nuestro estudio: ORTEGA y BLASCO SIGFIDO, 1989.

⁸²² Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*El tonto es un sabio*”, *Diario 16*, Madrid, 4 de abril de 1987.

de su desarrollo. Todo lo arbitra Quique Camoiras. Suyos son los tics más celebrados, media vuelta a pierna suelta, carraspeo y fruncimientos, asombros desmesurados y suya la vara de mando para imponer tiempos y establecer etapas. “Actor que histrioniza admirablemente lo que toca”.⁸²³ Si, afirma Fernando Herrero, “*El tonto es un sabio* existe, atrae público, es reída y aplaudida y se debe exclusivamente a este pequeño actor, de voz cascada y vivaz expresión corporal que se llama Quique Camoiras”.⁸²⁴ Una última reseña que comentaremos es la aparecida en *Alerta* que resume las anteriores y dice: “Partiendo del interés por el equívoco, en esta ocasión un poco más subido de tono que la habitual astracanada que es característica principal del repertorio de Camoiras, se ha elaborado un texto puesto al servicio de las indudables dotes histriónicas del actor, de un actor que es el alma de la compañía porque el resto se limita a darle las réplicas y concederle innumerables ocasiones para lucir sus habilidades” (Savia).⁸²⁵

UNA VIUDA SIN IVA. AUTOR: Adrián Ortega y Sigfrido Blasco. DIRECCIÓN: Diego Figueroa. INTÉRPRETES: Charo Reina, Luis Calderón, Antonio Somoza, Loli Astola, José L. Ibáñez, Mariola Naranjo y, Manolo Góngora. ESCENOGRAFÍA: Mariano López. Estreno: 2 de febrero de 1987, en el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla. No llegó a la cartelera madrileña de teatros

*Una viuda sin IVA (1987) es un texto para variarlo hasta el infinito según circunstancias. Esto no le preocupa al autor, Adrián Ortega, quien da vueltas a una misma situación en varias obras. Su condición de actor de revista le facilita sostener diálogos tejidos en chistes y crear situaciones sobre situaciones. Utiliza como medida de la acción cómica la desmedida. Busca hacer reír a presión sin más límites. No hay personajes verosímiles y sus reacciones no responden a una dimensión humana, sino en función del chiste retorcido y de la situación forzada. Por tanto cada intérprete puede ir en un tono distinto porque no es precisa la homogeneidad. Una viuda sin el IVA es un juguete cómico vodevilesco. Estas son tres palabras que definen colmadamente el producto que ofrece al público y por tanto el espectador no puede llamarse a engaño acerca de lo que va a presenciar, un disparate con el que se puede reír (Martínez Velasco).*⁸²⁶

⁸²³ Crítica de BACIGALUPE, C., “*El tonto es un sabio*”, *El Correo Español*, Bilbao, 19 de agosto de 1986.

⁸²⁴ Crítica de HERRERO, F., “El inimitable Camoiras”, *El Norte de Castilla*, Valladolid, 20 de septiembre de 1986.

⁸²⁵ Crítica de SAVIA, “*El tonto es un sabio*, comedia de equívocos al servicio de Quique Camoiras”, *Alerta*, Santander, 7 de agosto de 1986.

⁸²⁶ Crítica de MARTÍNEZ VELASCO, J., “*Una viuda sin el IVA*”, *ABC*, Sevilla, 6 de febrero de 1987.

También suyas son **Las Revistas**:

¡*Qué majas son!* (1971) con Andrés Pajares, Joaquín Gómez de Segura y T. Aznarareta;
¡*Con ella llegó el escándalo!!* (1973) con música del maestro Cabrera; ¡*Métame un gol!!*
(1975) con J. Casas y música de Cabrera;

LO TENGO RUBIO. AUTOR: Adrián Ortega. Una revista de Addy Ventura y el Maestro Cabrera. INTÉRPRETES: Rubén García, Luis Calderón, Eva Sorell, Adela Armengol, Antonio Rosa. BALLET: Addelina Girls. Teatro Calderón del 1 de julio al 24 de octubre de 1976. Se repone en el Teatro Martín del 4-11-1976 al 9-1-1977.

Lo tengo rubio (1976), como toda revista, está hecha a base de cuadros sueltos sin argumento. Con actores cómicos, galanes, vedettes, ballet,... para ofrecer cuadros espectaculares, números variados, mujeres bellas, vestuario rico y moderno. *Lo tengo rubio* es el título que mejor define la tipología de revistas que se cultivan durante estos años de transición social, política y cultural de España porque plantea ya desde el título el juego de doble sentido y de claras connotaciones sexuales propio de la revista de esta época. La protagonista Addy Ventura cantaba *lo tengo rubio*, *lo tengo negro* con un escueto vestuario mientras bajaba al patio de butacas para vender tabaco.

¡ME ESTÁN PONIENDO VERDE! AUTOR: Adrián Ortega. Una revista de Addy Ventura y el Maestro Cabrera. INTÉRPRETES: Rubén García, Paco Camoiras, Juan Taberner, Thelma Ramírez, Adela Armengol. BALLET: Addelina Girls. COREOGRAFÍAS y FIGURINES: Addy Ventura. Teatro Martín del 14 de enero al 13 de febrero de 1977.

Me están poniendo verde (1977), según López Sancho, es un viejo material barajado con gracia y astucia por Ortega. “Los pasillos y números musicales aprovechan la permisividad actual para darle brillo al verde y mostaza a la frase”. Todo ello montado sobre el doble sentido, la alusión osadamente procaz y la gracia propia de tiempos más picantes. “Un espectáculo que vive sobre sí mismo y en el que nadie quiere inventar nada, pues parece que todo está inventado. Para los novatos habrá sorpresas y los veteranos sentirán nostalgias de cuando el Teatro Martín les parecía el colmo de la perversidad”.⁸²⁷

⁸²⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Me están poniendo verde*”, ABC, Madrid, 19 de enero de 1977.

¡ACHUCHAME! (1977) y **¡TE VAS A PONER... MORAJO!** (1978) son revistas con Pepito Hervás y música del maestro julio Quilis, presentadas como *un escándalo de risa*. En el año siguiente estrena **UNA RUBIA DE ESCÁNDALO** (1979) con música de Morcillo y otra en colaboración con Manuel Pozón y música de Cabrera y Moraleda llamada **CON ELLA VOLVIÓ EL ESCÁNDALO** (1979). Después **EN BUSCA DE LA... VENTURA** (1985) con música de García Morcillo y protagonizada por Addy Ventura, Rafael Castejón, Nino Rivero y Luis Calderón se estrenó en la sala Morocco de Madrid.

Suyas son también:

¡Y SI ENCUENTRA ALGO MEJOR...! AUTOR: Adrián, Ortega, Vizcaíno Casas y Llopis. MÚSICA: Algueró y Aguilé. DIRECCIÓN: Alberto Masulli. INTÉRPRETES: Pepe Ruíz, Pepe Álvarez, Yolanda Farr, Amparo Bravo, Gustavo Masulli. VEDETTE: Marga Herrera. Teatro Calderón del 12 de junio al 13 de septiembre de 1987.

¡Y si encuentras algo mejor...! (1987) es una revista plagada de sketches cómicos, a base de cortinillas entre Ruiz y Álvarez. Compuesta de mínimos cuadros de revista a la española como el del chico que va a pedir la mano de una chica al pastelero, el de los chalados del Retiro, el de la Florista y “la caló,”... y coreografías de ocho chicas esbeltas y jóvenes. Un espectáculo facilón y veraniego según López Sancho, donde Ortega saca de su desván y su veteranía algunas situaciones probadas y Vizcaíno Casas tira con bala en sus números trabajados sobre modelos clásicos.⁸²⁸

¡VIVA LA PEPA! AUTOR: Emilio Laguna y Adrián Ortega. DIRECCIÓN: Carlos Ballesteros. INTÉRPRETES: María José Cantudo, Emilio Laguna, Rubén García, Marisa Porcel, Antonio Bardis, Marga Herrera y Silvia Güell. COREOGRAFÍA: Antonio Bardis. ARREGLOS MUSICALES: Gregorio García Segura. Vestuario: Amparo Coll. Estreno: 8 de marzo de 1988, en el Teatro Principal de Alicante. En Sevilla el 16 de abril de 1988. Y No llegó a la cartelera madrileña de teatros.

¡Viva la Pepa! (1988) es una revista que encauza todo, título, texto, números musicales... hacia la vedette Maria José Cantudo, aunque son otros aspectos los que dan mejor la talla. Así el cómico Emilio Laguna se erige como el alma del montaje y demuestra que si la expectación la pone ella el oficio lo pone él. Tiene un hermoso parlamento lleno de humanidad sobre la vida de la farándula que actúa con ternura y gracia. Esta intervención

⁸²⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “La revista veraniega del Calderón”, *ABC*, Madrid, 27 de junio de 1987, pg. 89.

final del cómico es lo mejor del espectáculo. La música incluida la voz de las canciones es play back. Coreografía y escenografía a nivel de la estrella, es decir, sin pasarse. Solo el vestuario brilla con luz propia. A destacar la buena labor del cuadro de "característicos", los cómicos junto a Laguna ponen la nota "auténtica" de esta *¡Viva la Pepa!*" (Juan Luis).⁸²⁹

Martínez Velasco define esta revista del siguiente modo:

*La Cantudo canta, se mueve, tiene modales, finura, expresividad, belleza y atractivo. El público le piropea. Hay un ballet homogéneo y disciplinado. En la música se han elegido números entre los mejores del género. Y la imprescindible faceta cómica está cubierta con efectividad. Destaca lo llamativo de los figurines por su diseño, colorido, variedad y lujo. El público agradece que se le sirva lo que quiere y busca. Y como se le sirve a la medida, no cesa de reír, de disfrutar y de aplaudir. Pues qué bien, "tutti contenti" (ABC, 20-04-1988).*⁸³⁰

Víctor Fernández Antuña.

Es un autor del que tenemos pocos datos pero que va a conseguir introducir en la cartelera cuatro obras, aunque una de ellos sea reposición.

LA SEXY CATETA. AUTOR: Víctor Fernández Antuña. DIRECCIÓN: Víctor Fernández Antuña. INTÉRPRETES: Manena Algora, Mayte Valle, Carmen Lagas, Fabián Conde y Jesús Molina. Teatro Lavapiés del 12 de agosto al 2 de noviembre de 1980.

La sexy cateta se estrenó en 1974 y se repone en 1977 en forma de revista para Juan Ruíz Navarro con música de Alfonso Santiesteban. En esta ocasión la comicidad aparece reflejada ya desde su publicidad: "*Cuando llegó a la capital le pusieron una multa de 500 pesetas y pagó 1000... por ¡¡cateta!!*" En los años ochenta se vuelve a representar como comedia. "Es un estreno con pocos alicientes, un vodevil carente en absoluto de interés y consistencia, aun dentro del género que se incluye" (Álvaro, 1981: 203).

⁸²⁹ Crítica de JUAN LUIS, "Estreno de *Viva la Pepa*, en el Principal", *La Verdad*, Alicante, 8 de marzo de 1988.

⁸³⁰ Crítica de MARTÍNEZ VELASCO, J., "*¡Viva la Pepa!*", *ABC*, Sevilla, 20 de abril de 1988.

LADY MARIPOSA. AUTOR: Víctor Fernández Antuña. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: Yolanda Farr, Pastor Serrador, Manolo Otero y Víctor Hita. Teatro Fígaro del 24 de noviembre al 14 de diciembre de 1980.

Lady Mariposa (1980) es una comedia de humor negro. Presenta un matrimonio inglés medio en el que ella es una transexual y él un invertido. Entre los dos matan a los amantes que ella recolecta y guardan sus trofeos en una vitrina. Llega un joven español que vive de las mujeres, que se equivoca en sus juicios psicológicos y que tiene su propia moral. Todo cambiará en la pareja.

Según Díez Crespo es una buena comedia en su género y pretensiones. “Un ligero pasatiempo para un público no exigente y con una excelente interpretación”. Fernández Santos refleja las influencias de Alfonso Paso en el humor negro y la caricatura social con sus asomos de crítica. “Una historia contada con léxico de hoy y con soltura pero ateniéndose a las técnicas de la comedia de humor, intriga y crimen. Un diálogo funcional pero carente de ingenio”.⁸³¹

AMOR A LA CARTA. AUTOR: Víctor Fernández Antuña. INTÉRPRETES: Myrian de Maeztu, Joan Llaneras y Francisco Grijalvo. Teatro Maravillas del 12 de agosto al 22 de septiembre de 1982. Se repone en el Teatro Alfíl el 3 de diciembre de 1982 y permanecerá dos semanas en cartel.

Amor a la carta (1982) es un título que esconde la obra ya estrenada anteriormente *Lady Mariposa*. La crítica no disculpa al autor el camuflaje. De él dirán que no se molesta en hacer una reelaboración a fondo, que tan solo está embastecida por un lenguaje reforzado en expresiones vulgares y groseras. Un texto recargado, reiterativo y decepcionante que en su día resultó ameno y que ahora no funciona. Crean los críticos que hubiera sido mejor repetir y no engañar y del autor dicen que evidencia sus defectos y estropea las situaciones al ser incapaz de “peinar” su rebuscado texto

LAS CUATRO MUJERES DE JUAN. AUTOR: Víctor Fernández Antuña. DIRECCIÓN: Ramón Ballesteros. INTÉRPRETES: Vicente Parra, Luisa María Payán, Carmen Roldán. Teatro Príncipe Gran Vía del 19 de enero al 25 de marzo de 1990

⁸³¹ Tanto la crítica de Díez Crespo como la de Fernández Santos las hemos tomado de ÁLVARO, 1981: 210-211.

Las cuatro mujeres de Juan (1990) es la típica comedia de situaciones divertidas y diálogos que propician la sonrisa, “El espectador que conoce toda la verdad es el único al que Juan no puede engañar y se divierte con las situaciones creadas por los equívocos a los que da lugar la historia. El público premiará el ingenio con la risa y el aplauso”.⁸³²

Manuel Pozón.

Es un autor que no se sabe muy bien quien es ni de donde procede, estrenará varias comedias que están escritas en colaboración con actores y serán estos los que interpreten los papeles protagonistas.

¡CALIÉNTEME USTED EL PIJAMA! AUTOR: Manuel Pozón. DIRECCIÓN: Felipe Simón. INTÉRPRETES: Felipe Simón, Herlinda Feijóo, Mariló Ruiz, Carlos Criado y Demetrio Salgada. Teatro Fígaro del 7 de noviembre al 3 de diciembre de 1978.

¡Caliénteme usted el pijama! (1978) es una comedia que cubrirá el bache producido por la desaparición de la cartelera del magnífico conjunto Els Joglars, que no llevó demasiado público al Fígaro. La compañía de Felipe Simón estrena esta obra cuyo autor como hemos dicho no sabemos quién es ni de dónde procede. Claro que es lo mismo, pues, *¡Caliénteme usted el pijama!* no admite la más benigna valoración. La compañía, que ha actuado con este mismo título por provincias, pone el mejor deseo por divertir al público y a ratos lo consigue. Su titular Felipe Simón es un actor intuitivo y sus colaboradores se esfuerzan por sacar adelante una función sin demasiados atractivos para el público menos exigente.

POR DELANTE... ¿O POR DETRÁS? AUTOR: Manuel Pozón, Paco de Osca y A. López. Una revista de Addy Ventura con Paco de Osca, Tito Medrano, Evelin Clark, Thelma Ramírez, Blas de Almenara y Susi Lee. BALLET: Castán Show. Teatro Calderón del 5 de julio al 10 de septiembre de 1978

Por delante... ¿o por detrás? (1978) es una revista que tiene poco que ver con lo procaz o chabacano que se ofrece en esos tiempos. Más bien elegante y con picardía sugerente alcanza gran éxito de público que no de crítica. López Sancho dirá que es una formula fosilizada con pasillos y números musicales de absoluta incongruencia. “Pasillos

⁸³² Crítica sobre “Las cuatro mujeres de Juan”, *El país*, 2-2-1990.

intransitables sembrados de pedruscos de ordinariéz, chistes escatológicos y obsesivas alusiones sexuales. Introducción de risas como en las series televisivas que no dan resultado. Una música de Freire que carece de personalidad y la de Moraleda que no es nueva pero que conserva su vigencia”⁸³³

ANDE YO CALIENTE Y... DESNÚDESE LA GENTE. AUTOR: Manuel Pozón y Simón Torres. DIRECCIÓN: Ana María Torre. INTÉRPRETES: Pilar Hernán, Margarita Torino, Toni Vázquez, Felipe Simón, Carlos Criado y Salvador Rico. Compañía de Felipe Simón. Teatro Fígaro del 8 de junio al 29 de julio de 1979.

Ande yo caliente y... desnúdese la gente (1979) es una obra que Felipe Simón veterano actor, como cada año después de una gira por provincias con la obra de turno, ahora *Ande yo caliente y... desnúdese la gente*, aterrizó en el Fígaro para animar la temporada veraniega y a su público que como *Con caliénteme usted el pijama* “se desnuda a carcajadas” con este vodevil hispano, tal y como se advertía en el programa.

JUICIO CONTRA UN CURA. AUTOR: Manuel Pozón y Peñalara. DIRECCIÓN: Jesús Guzmán. INTÉRPRETES: Jesús Guzmán, Ángela Capilla, Mercedes Fuentes y Carlos Manuel Díaz. Teatro Martín del 9 de agosto al 5 de octubre de 1982.

Juicio contra un cura (1982) es una obra de verano. Obra en la que todo gira en torno a Jesús Guzmán, quien también podría ocultarse bajo alguno de los nombres de Ponzón y Peñalara, firmantes de parecidos textos en anteriores ocasiones.

Un cura de un pueblecito aragonés vive con su ama y su sobrina. El alcalde del pueblo es comunista y tiene un hijo que está enamorado de la sobrina del cura y esta de él. Pero el párroco y el alcalde están enemistados. Este es el argumento que gira en torno a la figura del cura. Una figura muy marcada por el tópico y que es un papel que le va de perlas a Jesús Guzmán. También aparece un “demonio”. Y entre el «párroco» y «el demonio» entretienen al público. Todo ello termina cuando el padre Camilo después de una experiencia entre sobrenatural y naturalista -el prodigio queda en el aire sin que se aclare demasiado- cae de hinojos ante un crucifijo gritando: “¡*El demonio no existe! ¡El demonio no existe!*” En fin una obra de verano y a medida del actor.⁸³⁴

⁸³³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Addy Ventura y Paco Osca en la nueva revista del Calderón”, *ABC*, Madrid, 7 de julio de 1978, pg. 58.

⁸³⁴ Una crítica de Pablo Corbalán que hemos tomado de ÁLVARO, 1983: 175-177.

Cándido O. Martí.

EL PELOTA. AUTOR: Cándido O. Martí. DIRECCIÓN: Adrián Ortega. INTÉRPRETES: Victoria Hernán, Pepe Santamaría, Rubén García, Pedro Espinosa, Sergio Raúl, Luciana Wolf, Carmen de Lirio y Pablo Isasi. DECORADOS: Mariano López. Teatro Cómico del 12 de septiembre al 23 de noviembre de 1986.

El pelota (1986) es una comedia al viejo uso con visos nuevos. Escrita por un autor muy experto, exprefeso para públicos mayoritarios que prefieren reírse durante un par de horas que estrujarse la mente con tremendos problemas morales o sociales. En ella aparece un empresario tiránico, vengativo y enamorado -el señor Cabello-; su chico, un muchacho con temperamento amoroso; una dactilógrafa de la empresa, astuta chica enamorada; y el amigo del empresario, presidente y esclavo, solterón sentimental y su hombre de confianza. Este es un "pelota" con nueve hijos, que en espera del décimo confiesa descaradamente que para sobrevivir no dispone de otro arma que el pelotilleo incondicional. Son personajes tipo de los que ha vivido una cierta forma de comedia durante todo lo que va de siglo y que seguirán viviendo los años que restan a la centuria.

Luciana Wolf, guapa, bien torneada, adecuadamente vestida para realzar sus proporciones es la astuta chica enamorada -en permanente comunicación de ojeaditas con el público y en lucha con las hombreras de su ceñido uniforme- que es dactilógrafa de la empresa del señor Cabello. Este personaje es interpretado por Pedro Espinosa, un actor de revista, para quien cualquier exageración es su forma de naturalidad. Si exagerado es el anterior, se queda chico en exageraciones con Rubén García, que hace del "pelota" y resulta un alegre barullo de contradicciones. Junto a este trío central, Sergio Raúl apunta modos que, afinados, podrían ser los de un buen galán joven. Pepe Santamaría pone su seguridad y veteranía, Carmen de Lirio aporta elegancia y cuajada belleza, Victoria Hernán apostura y el joven Pablo Isasi un antiquísimo disfraz de viejo, lo más antiguo de la función. Adrián Ortega le ha dado al asunto todos los trucos de su malicia y así este juego ya conocido, renovado solo en aspectos interiores, se desarrolla con seguridad entre carcajadas (López Sancho).⁸³⁵

⁸³⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "El Pelota, un enredo tradicional, en el Cómico", *ABC*, Madrid, 19 de septiembre de 1986, pg. 67.

Fernando Macías.

Comediógrafo que aparece a finales de los sesenta. Algunas obras suyas son: *El velatorio*, *Campanadas sin eco* y la estrenada en 1980 *La buena vida*.

LA BUENA VIDA. AUTOR: Fernando Macías. DIRECCIÓN: Joaquín Arbide. INTÉRPRETES: José Luis Rogerio, José Carlos Rojas, Armando “El Teto”, Chari Moreno, Juan Antonio Acebedo, Pedro José Castro, Julián Manzano, Reza Torens y Luli Muñoz. Teatro Arlequín del 27 de mayo al 22 de junio de 1980.

La buena vida (1980) posee un argumento acumulativo y disparatado, con pinceladas de color local pero en conjunto, según Lorenzo Sancho, un chafarrinón inadmisibile. Para Antonio Valencia junta a todas las fuerzas vivas –cura, pareja de la Benemérita, ricachón de derechas, dueño sarasa, beatorra estrecha y calentorra- y obtiene un disparate de lo cómico con pretensiones representativas de crítica social. “No ha sabido encajar bien los tipos y los episodios no se rigen por la verosimilitud escénica sino por el disparate”.⁸³⁶

Luis Del Val (Zaragoza, 1944).

Periodista y escritor, ligado al mundo de la radio. Guionista de televisión en *Viva el espectáculo* (TVE1), *Con ustedes Pedro Ruíz* (Antena 3),... Escribe *Ya no es pecado Encarnita* para teatro, pero su faceta más conocida es la de novelista. En este campo escribe: *Buenos días, Señor ministro* (1989), *Los juguetes perdidos* (1996), *Prietas las filas* (1999), *Con la maleta al hombro* (2000) o *Caramba que País* (2001).

YA NO ES PECADO, ENCARNITA. AUTOR: Luis del Val. MÚSICA: Alfonso Santisteban. DIRECCIÓN: Mariano Torralba. INTÉRPRETES: Manuel Salguero, Pedro Peña, Paco de Osca, Luisa María Payán, Tony Valento, Mónica Cano, Lili Murati y Alejandro Cano, al piano. ESCENOGRAFÍA: José Luis Arranz. COREOGRAFÍA: Yulio Abatar. Teatro Príncipe-Gran Vía del 3 de marzo al 20 de mayo de 1984.

Ya no es pecado, Encarnita (1984) está entre el juguete cómico y el vodevil. Presenta una trama ligera en la que un marido que no quiere divorciarse, acude a un viejo amigo, abogado divorcista, para que no le divorcie y que convenza a su mujer de las ventajas del matrimonio indisoluble. El abogado se disfrazará de fraile para tratar de convencerla y a

⁸³⁶ Críticas vertidas en ÁLVARO, 1981: 197-198.

partir de aquí el enredo. Un enredo muy primario, tanto que la sorpresa final no llega a resultar lo que posiblemente se pensó en un principio. Los personajes están diseñados con simplicidad, sin pararse en psicologismos ni justificaciones mayores.

ANTONIO VALENCIA cree que la comicidad de la pieza es estática y que no se explota con los chistes y agudezas de la misma. Dice que al utilizar el vodevil, esta eficacia estática se pierde ya que en este género se usa el dinamismo de las situaciones. J. MONLEÓN afirma sin ningún tipo de paliativo que esta obra pertenece a la prehistoria, al balbuceo de lo que ya es viejo en todas partes. Cree que lo mejor es adecentarle el entierro. “Plantearse un teatro así y llorar por la crisis del teatro es un contrasentido. Esto no refleja la vida, la vida está en otra parte y hay que buscarla”. DÍEZ CRESPO si valora este juguete cómico positivamente y afirma que le parece un buen vodevil, con sentido crítico y gracia popular. Considera que está trazado con alegría, picardía e ingenio para sacar a los espectadores de la tristeza que la vida les lleva a diario. Ve como el autor sigue fiel a la sentencia clásica del «castigat ridendo mores» y consigue a través de un continuo y delirante chisporroteo, que salta de la primera a la última escena, causar la hilaridad del público. No cree que el autor pretendiera otra cosa, aunque considera que la tal Encarnita pudiera ser un símbolo de lo que ya no es pecado, aunque tal vez pueda serlo tal y como se están poniendo las cosas a la hora de la moral pública y privada. Resumiendo una pieza divertida.⁸³⁷

López Sancho la describe como trama leve, convencional y moderadamente satírica. Con diálogo fácil y muchas alusiones de actualidad, políticas, sociales, costumbristas, que el público acepta divertido.⁸³⁸

Enrique Barriego (Valladolid, 1931).

Dramaturgo. Escribe *Esperando a Godofredo* (1969) que es una obra de café-teatro, género del que se impregna toda su obra. Escribirá en colaboración casi siempre para espectáculos concretos. Con Domingo Rodríguez colabora en la escritura de las piezas *En el viejo camino olvidado* (1958) que es una comedia teñida de vodevil, *En la feria de la vida* (1959) y *El escándalo de la señora Twain* (1962). También son suyas *Tarta de manzana* (1964), *La viuda de Dupont* (1968) estrenada en el Teatro Arlequín y *Camas separadas* (1974) estrenada en el Teatro Arniches. Dos de sus piezas más interesantes, en

⁸³⁷ Las críticas de A. Valencia, J. Moleón y Díaz Crespo está tomadas de: ÁLVARO, 1985: 162-163.

⁸³⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Ya no es pecado Encarnita, juguete cómico al pino” ABC, Madrid, 7 de abril de 1984, pg. 82.

tanto que muestra de su dominio de la carpintería teatral, son *La vida no tiene argumento* (1959) y el «auto profano» *El torero* (1967). Entre su producción se encuentran las revistas: *La turista dos millones* (1968) con Tejedor y Cabrera; *La risa está servida* (1973) con Pajares y Aznarareta; *Usted necesita un supletorio* (1974) con Andrés Pajares, obra calificada como “revista vodevilesco-musical; *El Embarazo* (1976) con Pajares; y *Este tío... no funciona* (1977). Después vendrían *Ya tenemos risocracia* (1978), con música de Morcillo e interpretada por Fernando Esteso y Norma Duval. Esta es una revista que pretendía apuntarse a la moda del disparate político, que tan presente estaría en las revistas estrenadas en la década siguiente. Luego tiene *El donante* (1979) en colaboración con Pajares; *¡Esta noche, contigo!* (1980) con Juanito Navarro y música de Algueró; *Aquí sí que hay gracia* (1983) con música de Morcillo y estrenada en Badajoz; *Diviértanse con nosotros* (1983) con J. Ruiz; *¡Tu cita con la risa!*, (1991) con Fernando Esteso y Florinda Chico. La última y más es recientemente será *Lencería fina* (1996)

LOS LÍOS DE BARTOLO. AUTOR: Enrique Barriego y F. de Lucio. DIRECCIÓN: José Francisco Tamarit. INTÉRPRETES; Máximo Astray, Paquito de Lucio, Dolores Ruiz, Felicidad Gil, José Pagán, Carmen Apolo v Carmen Sorel. Teatro Palacio del Progreso del 2 al 15 de agosto de 1984.

Los líos de Bartolo (1984) presenta en su argumento a un personaje, Fernando, que va a traer a la casa familiar del pueblo a su novia Chuchita y a la madre de esta. Para tranquilizarlas, como es huérfano, se inventa una madre. Esta es Bartolo, un fiel criado que hace de travestí rural. Con este planteamiento ya tenemos la comedia y ahora comienzan los “quid pro quos”. La amante llega inoportunamente y se hará pasar por hermana de Fernando, el tío resultará ser el padre de Chuchita, y así hasta que el embrollo se deshace en la explicación final.

Para López Sancho es una comedia de enredo cuyos enredos y tratamiento son los de siempre. “Un sistema de construcción dramático antiguo y probado. Con personajes sin carácter porque ello dificultaría el progreso del desarrollo”. Cree el crítico que el actor principal, F. de Lucio, abusa y alarga las situaciones, que todas ellas están sobadísimas y que todo va poco a poco rechinando hasta su desenlace. Considera que el reparto es absurdo e inapropiado y ello motiva que todo sea menos creíble.⁸³⁹

⁸³⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Los líos de Bartolo*, teatro de verano”, *ABC*, Madrid, 5 de agosto de 1984, pg. 54.

EL LIGUERO, LENCERIA FINA. AUTOR: Enrique Barriego. DIRECCIÓN: Fernando Esteso. INTÉRPRETES: Fernando Esteso, Jenny Llada, Lorenzo Valverde, Romy Abradelo, Cory Amicy, Rafaela Godoy, Ángel Rello y Luis Montalbo. Teatro Infanta Isabel del 29 de octubre al 15 de diciembre de 1996.

El argumento de *El ligero, lencería fina* (1996) es clásico. Otilio y Desdémona son un matrimonio dueño de la tienda de ropa interior femenina “El ligero”. Desde hace tiempo Otilio sospecha que su mujer le está siendo infiel, por lo que decide vigilarla de cerca con los métodos más insospechados. Por otro lado Desdémona también sospecha de su marido y ha preparado un plan para cazarlo. Este es el punto de partida de este vodevil con situaciones alocadas donde los personajes aparecen y desaparecen entre los probadores, llamadas de teléfono, detectives disfrazados, bomberos, citas a ciegas, etc.

También suyas son **Las Revistas:**

ESTA NOCHE CONTIGO. AUTOR: Enrique Barriego y Juanito Navarro. MÚSICA: Augusto Alguero. COMPAÑÍA de revistas de Juanito Navarro, con las VEDETTES: Naanim Timoyko, Susan Hayward, Gina Baró. INTÉRPRETES: Juanito Navarro, Maruja Boldoba, Simón Cabido, Paco Peña. BALLET: Liverpool. Teatro Calderón del 4-10-1979 al 8-6-1980.

UNA VIUDA DE OCASIÓN. AUTOR: Enrique Barriego. MÚSICA: García Morcillo. INTÉRPRETES: Addy Ventura, Paco Osca y Rafael Castejón. En El Biombo Chino de Madrid en 1981.

VIVA LA RISA. AUTOR: Enrique Barriego y el maestro García Morcillo. INTERPTETES: Fernando Esteso, Mayte Sancho, Enrique Menéndez y Aquilino de la Rosa. BALLET: Jet-Society. COREOGRAFIA: José Montes. Sala Pasapoga de Madrid en 1982.

TU CITA CON LA RISA. AUTOR: Enrique Barriego y Fernando Esteso. MÚSICA: F. García Morcillo. DIRECCIÓN: Fernando Esteso. INTÉRPRETES: Fernando Esteso, Florinda Chico, Manolo Cal. VEDETTE: María Casal. GUITARRISTA: Aquilino de la Rosa. BALLET: Modern Shock. COREOGRAFÍA: Ricardo Ferrante. Teatro Calderón del 28-11-1991 al 23-2-1992.

LA REVISTA⁸⁴⁰

La revista es un género musical que se compone de una suma de cuadros sueltos sin argumento. Suelen tener como cabeza de cartel uno o dos actores cómicos de renombre o una actriz cómica o cantante. Usa un galán. Entre los cuadros se intercalan números musicales ejecutados por actores y actrices cantantes, vedettes, ballet,... Busca lo espectacular, creando números variados, con mujeres bellas, vestuario rico y moderno, bonitas escenografías y escalera incluida, efectos luminotécnicos, etc.

Otro tipo de revista es la que crea una comedia disparatada, que se ofrece troceada para intercalar los números musicales, que son independientes del texto. Los protagonistas también son uno o dos actores o actriz cómica de renombre y van acompañados de todos los artistas y elementos propios de la revista.

Con la desaparición de la censura en los años setenta los espectáculos frívolos y de variedades experimentan un cambio en sus puestas en escena. Es la época del “destape”, las vedettes mostraran parte de su anatomía y los argumentos de las obras con planteamientos previsibles despiertan la carcajada del espectador. Musicalmente se recurre con frecuencia a éxitos del pasado.

La cartelera madrileña contiene múltiples títulos en la Transición, que ya comienzan a ser muy explícitos. Las revistas presentan multiplicidad de desnudos. En **SIN BRAGAS... ¡Y A LO LOCO!** (1977), con libreto de Joaquín Gómez Segura y música de Alfonso Santiesteban, aparecen desnudos integrales, masculinos y femeninos. La revista se anuncia como comedia musical sin trajes y con trajines dividida en cuatro cuentos: *Blanca Leches y los siete nabitos*, *Caperucita y el jodo feroz*, *La Puticiencia* y *El enano cachondín*. Según la publicidad *el desnudo no ofende porque está presentado con buen gusto y mucho humor*. Esta revista retocada en el año ochenta se presentará de nuevo en el Teatro Muñoz Seca anunciándose como el espectáculo musical de cuentos verdes y eróticos para mayores. Estará protagonizada por Carmen Apolo, Manolita Peña, Lita Lara y la gran compañía de vedettes al desnudo integral colectivo. La obra permaneció en cartel desde el 5-12-1980 al 21-2-1982. A continuación estos mismos autores presentan en el mismo teatro otra revista titulada **EL TRIANGULO DE LAS... TETUDAS o EN PELOTAS... Y A LA LUNA** (1982) de Gómez Segura y el maestro Salomón y que protagonizara Paco España. Se

⁸⁴⁰ Sobre este género, hemos consultado la tesis doctoral de MONTIJANO RUIZ, JUAN JOSÉ, *Historia del teatro olvidado: La Revista (1864-2009)*, (Tesis doctoral), Universidad de Granada, Facultad de Filología y Letras, Departamento de Literatura Española, Granada, 2009.

mantuvo en cartel desde el 4 de abril al 20 de junio de 1982. Luego se repone *Sin bragas... ¡y a lo loco!*, en el Teatro Progreso de Madrid del 12 de marzo al 28 de junio de 1987.

Más destape ofrece la revista **PECHOS FUERA** (1981) o **JUEGOS DE CAMA** (1982) que se publicita como revista mágico-erótica-cómica y musical. Con la gracia de Nino Ribero y Manolo Peña (cómic). La belleza de Nathascha la Venus de “sexí”, Carla Celis la novia de Eros y El oleaje erótico de Olga Mar (erótico) y la colaboración de la vedette cómica Lila Lara y el mago Barón Karloy con sus experimentos de “La levitación” y “La mujer serrada en dos” (mágico). Estará en el Teatro Muñoz Seca del 29 de junio al 19 de diciembre de 1982.

También Manuel Paso y Juan Ruiz Navarro, con música de Banda, estrenan la revista **TETAVISIÓN** (1978) de la que reza la publicidad: *Lo que nunca vio en televisión. Humor, teta y... lo otro. Aquí no hay telediario. Aquí hay televerdades.*

La llegada de la democracia hace que libretistas compongan sus espectáculos con referencias a este sistema político. Todo a base de chistes fáciles y melodías sencillas que pronto desaparecen por su escasa o nula calidad. Títulos como **¡YA TENEMOS RISOCRACIA!** (1978), o **LOCOS POR LA DEMOCRACIA** (1981), que junto a muchos más títulos que se estrenaron, prontamente fueron olvidados a lo largo de la década siguiente por haber pasado desapercibidos.

En la década de los ochenta pocos son los que siguen cultivando el género. Entre los compositores están Morcillo o García Segura y entre los libretistas Baz, Barriego, Adrián Ortega, Mariano Ozores y cómicos como Andrés Pajares y Fernando Esteso. Ahora en muchas ocasiones estarán más cerca del cabaret que de la propia revista española. Surge un tipo de revista más breve y con escasas ilustraciones musicales pero con ballet y coreografías. Pasarán a representarse en salas de fiesta, casinos, locales gays o cafés-teatro.

Los temas predominantes hacen referencia a la realidad circundante, con burla hacia las instituciones públicas o privadas, continuas referencias al gobierno socialista o a miembros de sus diferentes gabinetes, la entrada en la OTAN, la Unión Europea, el IVA, la inflación de los precios, El escándalo RUMASA y Ruíz Mateos, el Mundial de fútbol del 82, algún que otro personaje televisivo o del corazón... También referencias constantes a los folletines de amor y lujo americanos televisivos y a sus personajes -*Dallas, Dinastía o Falcon Crest*-. También programas y personajes españoles como el *Un, dos, tres... responda otra vez*, *Más vale prevenir*, Carmen Ordoñez, Isabel Preysler, Miguel Boyer, La Pantoja o Sara Montiel. Ahora ya no interesa la frivolidad, lo prohibido y una mujer desnuda no crea la expectación del pasado. Todo ello serán factores fundamentales que

obligan a la casi completa extinción del género y así progresivamente van desapareciendo los compositores y libretistas. Aun así en los ochenta destacan algunos títulos.

El género frívolo pasará sin dejar huella y pocos se acuerdan de aquellas obras y montajes.

UN TÁNDEM DE ÉXITO: MANUEL BAZ – LINA MORGAN

En la década de los ochenta si hay un fenómeno llamativo en cuanto a éxito y popularidad en el mundo del teatro, ese es el protagonizado por la actriz cómica y vedette Lina Morgan. Esta alcanza tal popularidad que sus espectáculos llenan el teatro diariamente prorrogándose durante largas temporadas. Es tal su fama que antes de retirarse de cartelera sus obras se graban para televisión y se pasan en días y horarios muy significativos consiguiendo altísimas cotas de audiencia televisiva.

Manuel Baz tiene un estilo ligero, de fértil ingenio, facilidad en la gestación de situaciones y diálogos muy divertidos. Este se encontró con la genialidad de Lina Morgan formando un tándem creativo y seguro en nuestra década. El escribía para un personaje, siempre el mismo.

En un artículo José Monleón refleja el fenómeno:

Cada época suele tener un reducido censo de actores que, por sus características personales y por su fidelidad a unos determinados tipos teatrales, gozan de la efusiva adhesión popular. El fenómeno tiene su interés sociológico y responde, dentro de sus variantes, a un esquema prácticamente único, que integra entre otros elementos la modestia del personaje -en quien se reconoce el medio popular y que no deja de sentir sus éxitos como el triunfo de unos niveles de cultura generalmente menospreciados-, su renuncia a cualquier proyecto que pueda ser considerado intelectual, su declarada voluntad de limitarse a hacer reír, el uso del sentimentalismo para humanizar la comicidad, la exaltación de la ciudad como patriotismo compartido y, sobre todo, una listeza, un sentido especial, para hacer de todo ello un material de comunicación para conectarlo con las reacciones y demandas del espectador. Son maestros si no del arte, si de la comunicación. Han conseguido poner al público de su lado antes de que se alce el telón. Y cada función es una especie de chequeo en la que el actor o la actriz van dando exactamente lo que sus maduros espectadores esperan, como si se tratara de parientes que se reúnen

*para reafirmar sus recuerdos. Lina Morgan es la máxima expresión española de este fenómeno socioteatral (Diario 16, 13-11-1987).*⁸⁴¹

Manuel Baz (Salamanca, 1917-1994).

Escritor de revistas. Su carrera está ligada a la actriz Lina Morgan con la que se bautizó como autor de teatro con la obra *Metidos en harina*. Otros títulos suyos son *El último de Filipinas* (1972) con música del maestro García Morcillo. *El cuento de la lechera* (1974) y *La señora es el señor* (1975) “revista cómica en dos actos”, ambas creadas con Fernando Baz, T. Delgado y música del maestro García Morcillo. La primera está interpretada por Lina Morgan. El propio autor con motivo del estreno de *Casta ella, casto él*, en 1976, define su obra, de ella dice está compuesta por cosas con cierta línea argumental, sin pretensión literaria alguna, escrita con el mayor decoro posible y con el único fin de divertir. “Que mis cosas sean juzgadas como si de una comedia se tratara lo considero excesivo, aunque aun poniéndome mal me satisface”.⁸⁴²

Lina Morgan (Madrid, 1937).

Nombre artístico de María de los Ángeles López Segovia. Actriz que utiliza por primera vez este nombre en la revista *Mujeres odiosas*. Empezó a actuar como vicetiple en la revista, género del que terminaría siendo figura indiscutible. Sus primeras intervenciones como integrante del coro datan de 1948, en la puesta en escena de *Los chavalillos de España*. El trabajo que lanza definitivamente a Lina Morgan como actriz, siempre dentro de la revista, es *Pichi*, estrenada en 1959. Actuó en las compañías de Alfonso del Real, Ángel de Andrés, Antonio Garisa y Manolo Gómez Bur. En 1960 participó en *Eslava 101*, de Luis Escobar. A principios de los sesenta formó pareja con Juanito Navarro en revistas de gran éxito como *Apuesto por los presupuestos*, *La chica del gato*, *Risas, juerga, humor y tragedia* y *La rompeplatos*. Trabajó después con Zori y Santos en *Un, dos, tres, a casarte otra vez* (1972) y *El cuento de la lechera* (1973). En 1975 formó su propia compañía con la que protagonizó varias revistas:

⁸⁴¹ Guía/Teatro, MONLEÓN J., “El último tranvía”, *Diario 16*, Madrid. 13 de noviembre de 1987, pg. 28.

⁸⁴² Entrevista de Ángel Laborda, Manuel Baz sobre el estreno de *Casta ella, casto él*, linamorganforoactivo.com

PURA METALURGIA. AUTOR: Manuel Baz y el maestro Gregorio García Segura. INTÉRPRETES: Lina Morgan, Florinda Chico, Arturo López, Regine Goóbin, Ramón Reparaz, Amelia Aparicio, Tomás Rico, Emma Amalia y Nicolás mayo. Estrenada el 20 de octubre de 1975 en el Teatro Principal de Castellón. En Madrid: Teatro Barceló del 14 de noviembre de 1975 al 16 de mayo de 1976.

La crítica sobre *Pura metalurgia* (1975) dijo que la pieza era la oportunidad para que otra figura de la revista se incorporase a la comedia, ya que la actriz asciende a ese nivel. “El esfuerzo por convertir un libreto de revista en una comedia parece claro. Se habla mucho más que se canta o se baila”. Aunque Baz, según el crítico, no logra salir de su fórmula tradicional de sainete con su habitual madrileñismo, “Lina Morgan es capaz de hacer en escena un cesto sin tener mimbres. Canta y baila números de ballet humorísticos y cantó al organillo. Caricaturiza y posee el garbo necesario para descender por la célebre e inevitable pasarela con el esplendor de las vedettes de antaño a las que se les aplicaba el adjetivo de esculturales” (Adolfo Prego).⁸⁴³

Un número musical de esta revista que se hizo famoso es el interpretado por Lina Morgan y Florinda Chico titulado *Las tunantas*.

CASTA ELLA, CASTO ÉL. AUTOR: Manuel Baz y el maestro Gregorio García Segura. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: Lina Morgan, Florinda Chico, Anne Marie Rosier, Antonio Ozores, Victorio Fuentes, Ricardo Valle, Berto Navarro, Aurelia Aparicio. BALLET: Ritmo 77 Capitana. Teatro Barceló del 3-12-1976 al 3-4 1977.

Casta ella, casto él (1976) de la que se decía era una revista a la española. El libreto está entre el sainete y el juguete cómico y los números musicales se interpolan sin conexión con el texto o el argumento. Música alegre, moderna, chicas de ballet y boys. “No intenta innovar el género ya que Lina por sí misma es la innovación. Siendo una caricata eficazísima. Es una vedette cómica y no la de “rompe y rasga””. La revista, siendo esencialmente lo que era, ya es otra cosa. Un libreto de enredo con hermanas gemelas, encuentros entre quienes no debían encontrarse y una fórmula de vodevil. Muchas y buenas situaciones cómicas con frases graciosas sin el truco de las alusiones a la tele o las incidencias semidomésticas de la vida diaria (López Sancho).⁸⁴⁴

⁸⁴³ Crítica de PREGO, A., “*Pura metalúrgica* de Baz y García Segura, en el Barceló”, *ABC*, Madrid, 16 de noviembre de 1975, pg. 57.

⁸⁴⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Casta ella, casto él*, una revista para Lina Morgan”, *ABC*, Madrid, 5 de diciembre de 1976, pg. 64.

LA MARINA TE LLAMA. AUTOR: Manuel Baz y el maestro Gregorio García Segura. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: Lina Morgan, Antonio Ozores, Anne Marie Rosier (sustituida por Tania Ballester en la siguiente temporada), José Cerro, Tito Medrano, Amelia Aparicio, Ricardo Valle, Berto Navarro (sustituido por Antonio Medina) y Lola Pons. FIGURINES: julio Torres. Teatro Barceló de Madrid del 2-12-1977 al 21-5-1978. Pasó al teatro Apolo de Barcelona donde estuvo del 16-12-1978 al 10-4-1979. Volvería a Madrid y se reestrena en el Teatro La Latina del 12-12-1979 al 10-9-1980

La Marina te llama (1977) es una revista blanca y convencional, que obtiene la risa del público ofreciendo entretenimiento. Sin destape físico ni grosería verbal. Una exhibición venusta y con limpieza de lenguaje. García Segura escribe una partitura musical fácil, que recorre temas tropicales, exóticos, modernos, sentimentales y los personales de saludo y despedida de la protagonista. Una defectuosa iluminación, penosos cambios de tramoya, insuficiencia en el ballet y coreografías pero con la sobresaliente actuación de Lina Morgan. Lina paleta, Lina combativa, Lina espectacular, Lina cantante, Lina bailante. Una revista parecida a la precedente donde “lo nuevo” es la frecuencia de alusiones a políticos y partidos de ese momento. Baz juega limpio. Se abstiene de hacer propaganda o de meterse con determinada gente (López Sancho).⁸⁴⁵

Esta revista se convirtió en la revista más milenaria hasta entonces.

Ya en los años ochenta estrenará tres títulos más al que hay que añadir un cuarto en los noventa. Todos ellos fueron éxitos absolutos, tanto de público como de crítica, erigiéndose como la última gran vedette del género.

¡VAYA PAR DE GEMELAS! AUTOR: Manuel Baz y el maestro Gregorio García Segura. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: Lina Morgan, Antonio Ozores (sustituido después por Pedro Peña), Anne Marie Rosier, Amelia Aparicio, Tito Medrano, Ricardo Valle, Berto Navarro, BALLET: Nueva Imagen. FIGURINES: José Miguel Ligeró. ESCENOGRAFÍA: Wolfgang Bruman. COREOGRAFÍA: Alberto Portillo. Amelia. Estreno en el Teatro de la Princesa de Valencia el 20 de noviembre de 1980. Pasa al Teatro Apolo de Barcelona donde estará desde el 12-12-1980 al 11-10-1981. En Madrid: Teatro La Latina del 3-12-1981 al 9-1-1983. Vuelve a reponerse en el mismo teatro del 2-4-1983 al 18-9-1983. La revista será emitida por Televisión Española el 27-12-1983, con gran éxito de audiencia.

¡Vaya par de gemelas! (1980) cuenta la historia de cómo un joven abogado, Conrado, entra a trabajar al bufete de don Arturo mellado, padre de Calixta, con quien se acabará casando. El padre de ella les impone tener hijos para cobrar el testamento pero el

⁸⁴⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Lina Morgan, con *La marina te llama*, en Barceló”, *ABC*, Madrid, 4 de diciembre de 1977, pg. 51.

matrimonio no consigue tenerlos. Tras varios intentos la mujer consigue quedarse embarazada con la mala fortuna de perder el niño al dar a luz. Precisamente ese día la esposa de un albañil, Antolín, listo y caradura, ha tenido gemelas -Susana y Virginia- y este viendo la posibilidad de sacar dinero le ofrece una a Conrado y este acepta contentando así a su mujer tras la pérdida. Ambos acuerdan no verse más. La acción de la obra comienza años después. Conrado está harto de Calixta que se ha convertido en una despilfarradora. El sin que su esposa lo sepa mantiene una aventura con Brigitte, mujer de rompe y rasga que lo trae loco. Ambos pasarán un fin de semana de pasión en una pensión de Venta de Baños para lo cual Conrado le entrega un sobre con un billete de tren y cincuenta mil pesetas. Aparece la hermana de Brigitte, Virginia, una honesta muchacha de pueblo que, además de vestir siempre de negro, se dedica a dar a los pobres todo el dinero que puede conseguir. Así obtiene el dinero del sobre de su hermana, que realmente se llama Jacinta, para entregárselo a una familia necesitada, pero de topará con Santiago, un ratero, que acaba quitándoselo.

Conrado no lleva bien que su hija Susana mantenga una relación con Moncho, joven macarra que intentó violarla en su día pero que, arrepentido, la acompaña a su casa como un caballero y le pidió relaciones. Todo se complica cuando Antolín llega a casa de Conrado a realizar unas obras por orden de Calixta y ve a Susana a quien confunde con su hija Virginia. El enredo queda acentuado al ser Moncho, el novio de Susana el hijo de Antolín, fruto de una aventura de juventud. Para intentar quedar bien con Calixta, Conrado acepta pasar por el padre de Moncho y aparentar así una reputada hombría ante su esposa. Así se evita la relación entre Moncho y Susana que al parecer son hermanastros. Ante esta revelación Calixta tranquiliza a su hija a la que le contará que es fruto de una fogosa noche de champán y locura con otro hombre. En el acto segundo llegará a casa de Conrado Virginia, que a su vez es confundida con Susana, y que viene a pedir dinero a Conrado para sus pobres insinuándole lo suyo con Jacinta, alias Brigitte. El juego teatral está así caracterizado por las continuas escenas cómicas en donde Virginia es tomada por Susana y viceversa, máxime cuando el novio de Virginia, Santiago, acabe peleándose con Moncho por su amor confundiéndola con su hermana. Finalmente todo se resuelve Moncho resulta ser hijo verdadero de Calixta. Virginia se casará con Santiago, Susana con Moncho. Conrado se divorciará de Calixta y continuará su aventura con Brigitte mientras que Antolín le propone relaciones a Calixta. Así se da paso al apoteosis final y los agradecimientos (Montijano Ruiz, 2009: 681-683).

En su crítica López Sancho afirma que Baz es un maestro del género, que más que un sainete escribe un vodevil, compuesto de fragmentos ya conocidos, algunos olvidados y montados en estructura de enredo. Dos aspectos positivos son la complicación del enredo que resuelve al final como le da la gana y la utilización del “rollo Cheli” con soltura. Los números musicales, cree, son mejores que los habituales, funcionan bien, con figurines bonitos, vistosos y que exhiben el cuerpo justo para ser una revista blanca y para todos los públicos. La parte floja serían los decorados de los que dice son baratos aunque bien entendidos y fáciles para las mutaciones, pero sin alardes. De la música dirá que Segura la ha hecho pegadiza y con ritmos actuales. Augura a la obra un buen funcionamiento con mucho público. El tiempo demostró que no se equivocaba.⁸⁴⁶

En 1983 estrena con el mismo reparto de la anterior y los mismos autores la obra *¡Si al amor!* En la que agradece al público su asistencia con el ya clásico número musical *¡Gracias por venir!* Se estrena en el Teatro Princesa de Valencia con el título *Hay que decir sí al amor* el 15 de noviembre de 1983. Luego cambiará de título.

¡SI AL AMOR! AUTOR: Manuel Baz y Gregorio Segura. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: Lina Morgan, Pedro Peña, Tito Medrano, Amelia Aparicio, Ricardo Valle, Anne Marie Rosier, Berto Navarro y Paloma Rodríguez. ESCENOGRAFÍA: Alfonso Barajas. FIGURINES: José Miguel Ligeró. Con Lina Morgan estrenan Zori y Santos que dejarán la compañía en julio de 1985. Teatro La Latina del 25 de enero de 1985 al 30 de marzo de 1986. La grabación de la obra se pasa por TVE el 31-12-1986, consiguiendo una cuantiosa audiencia.

¡Sí al amor! (1983) presenta, igual que la anterior, todo lo necesario para asegurarse el éxito. Un argumento asainetado al servicio de Lina Morgan. Números musicales entre los que destacan el que da título a la obra, la parodia del ballet clásico, el tango-milonga y uno de agradecimiento a su público incondicional por su apoyo mientras fue operada de un desprendimiento de retina y titulado *Cada noche*.

El argumento presenta a una chica provinciana, Francis, que vive en la ciudad en el apartamento de su amiga Raquel, una bella azafata que viaja constantemente. El novio de esta, Cesar, va a ser elegido para un alto cargo en su empresa pero su jefe desea que todos sus empleados sean casados. Por tanto Cesar necesita una mujer de pega. Como Raquel está de viaje, esta le propone a Francis que finja ser la esposa de su novio durante unos días, a cambio recibirá doscientas mil pesetas por día. Ella enloquece de felicidad pues

⁸⁴⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Lina Morgan, multiplicada por dos en *Vaya par de gemelas*”, ABC, Madrid, 5 de diciembre de 1981, pg. 50.

todos sus múltiples empleos son para ahorrar dinero y casarse con su novio Justino. Este está en Suiza trabajando en una vaquería para casarse con ella. Acepta la propuesta y se prepara para la llegada de un alto cargo de la empresa de Cesar que procede de Francia. Todo se complica cuando llega al piso de Raquel, Nicolás, a quien un amigo de la azafata, Manolo, ha recomendado para que tenga una aventura con ella. Este es confundido con el delegado francés y a partir de aquí se producen una serie de situaciones cómicas y la aparición del verdadero delegado, que resulta ser una mujer, Matilde, madre de Francis, con quién Nicolás mantuvo un romance de juventud. Con la llegada de Justino desde Suiza se pondrá la nota final a una obra cuyo mensaje es claro: sea cual sea la edad hay que decir siempre sí al amor (Santa-Cruz, 1984a: 24-25).

Lina Morgan declara que todos sus montajes tienen la misma tónica y que al público le gusta así. Su norma es hacerlos con la mayor dignidad posible. El aliciente es la diversión, música bonita, libro gracioso, actores estupendos, bailarines maravillosos y ropa preciosa; que esto se dice siempre, pero los que lo vean sabrán que es verdad. “Asimismo el equipo, técnicos y artistas, tratamos de ofrecer lo mejor de nosotros mismos. Que el público pueda decir: *Qué bonito. Caray, cómo se entregan, cómo trabajan, cómo me he reído, qué nuevo y limpio está todo, que números... No hay ningún mensaje, nada más que deseamos que se lo pasen bien*” (*Hoja del Lunes*, 21-01-1985).

Haro Tecglen en su crítica exalta a la actriz diciendo que cuando actúa se parece a los queridos animalitos de dibujos animados. Tiene de ellos la locuacidad, sus estiramientos de cuello y gestos de sorpresa.; una ligerísima discontinuidad de movimientos como en la técnica del dibujo animado y una repetición de los efectos felices. Inspirada en los cómicos del cine mudo, el circo, los payasos y la comedia del arte, está al cabo de una larga tradición. Lo importante es su capacidad para crear un personaje único, lo ha hecho siempre. Es el milagro de la comunicación con el público que no se ha interrumpido. Heredera de una tradición y ella misma es una tradición.⁸⁴⁷

No menos será López Sancho para quien “Lina actúa con soberana libertad. Improvisa, lo que obliga a contener la risa a sus actores y provoca el estallido en la sala. Su juego impone un ritmo hecho de saltos, aceleraciones, suspensiones, que cambian la situación, que suponen nuevos números, a veces verdaderas entradas circenses, porque en Lina se funde la actriz cómica, el gran payaso de circo, la desenvuelta estrella revisteril que canta y que baila”. De la noche del estreno dirá que tras su reaparición, tras el paréntesis de un

⁸⁴⁷Crítica de HARO TECGLEN, E., “Una larga tradición”, *El País*, Madrid, 27 de enero de 1985.

dramático accidente que puso su carrera en peligro, aparece una Lina desatada, dejando a veces brotar su emoción y que ha dominado al auditorio más que siempre, en una doma lograda con el suavísimo látigo de la alegría y de la risa. “*Sí al amor* tiene, pese a su levedad, un mensaje optimista, positivo, que se comunica bien porque el conjunto ha llegado a un grado de excelencia en el género. Excelencia que consiste en la eliminación de lo procaz, de lo garrulo, de lo grosero y en la acomodación del estilo interpretativo a la frontera exacta entre el viejo género tradicional y otro renovado, entre lo musical ligero y la comedia”.⁸⁴⁸

EL ÚLTIMO TRANVÍA. AUTOR: Manuel Baz y el maestro Gregorio García Segura. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: Lin Morgan, Pedro Peña, Tito Medrano, Ricardo Valle, Paloma Rodríguez, Eva Sancho, Jenny Liada, Amelia Aparicio, Serto Navarro y Celso Pellón. ESCENOGRAFÍA: Wolfgang Surmann. FIGURINES: José Miguel Ligero. COREOGRAFÍA: Airtón Tenorio. Estreno Teatro la Latina de Madrid del 29 de octubre de 1987 al 4 de junio de 1989. Vuelve al mismo teatro del 4 de agosto de 1989 al 27 de mayo de 1990. Se despide y volverá por segunda vez del 3 de agosto de 1990 al 3 de febrero de 1991. Despidiéndose definitivamente hasta que se pasará por TVE el 31-12 1991 con enorme éxito de audiencia.

El último tranvía (1987) cuenta la historia de Rene. Esta es una mujer provinciana que, aunque tarde, conoce el amor. Este hecho le parece a ella increíble, sobre todo a su edad, pero está decidida a no perderlo y dejará de lado las habladurías y maledicencias que se ciernen a su alrededor para coger ese último tranvía hacia el camino de la felicidad.

Son a destacar los números musicales *El último tranvía* y un emotivo tema dedicado a la tierra que la vio nacer *¡Ay mi Madrid!* Ni que decir tiene que consiguió volver a dar en la diana logrando el éxito. En esta un momento novedoso y delicioso es el diálogo en verso entre Rodrigo y Rene donde este le entrega una rosa (Fernández Lera, 1987b: 4-8).

La crítica una vez más es favorable a la actriz. López Sancho comenta que tras larga ausencia Lina Morgan vuelve con una revista que tiene la fórmula de siempre, un sainete en torno a la eficaz cómica, actriz y cantante, que ejerce las veces de "vedette". No hay enlace lógico entre escenas y tiene números musicales con diversos temas ritmos y melodías. Dos espectáculos, artistas desdoblados en el sainete y en cada número. Lo de siempre. Pero Lina Morgan aporta su novedad, modernidad plástica, calidad escenográfica, actualidad, riqueza y colorido en figurines y vivacidad en la coreografía. Todo lejos de la pobretería acostumbrada. Continúa el crítico que Baz ha escrito un libro de los suyos. Lleno

⁸⁴⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Si al amor*, triunfal aparición de Lina Morgan”, *ABC*, Madrid, 27 de enero de 1985, pg. 79.

de malicia y sabiduría, acercado a los modos sociales y coloquiales de este tiempo. Personajes de siempre, pero de hoy. La pobre chica que viene de Almansa pero que se las sabe todas, el padre pirandón, la madre que otra que tal, el “amiguete” nuevo rico, la niña mimosa y mimada, el galán oportunista,... Todo bien barajado en transparentes quid pro quos. No hace falta más para que el espectador, que ama ser sorprendido con lo que espera y desea, ría lo suyo y disfrute. Una Morgan sin la exageración bufa. Su actuación es magistral y está bien secundada. Segura ha hecho una música ligera, moderna, nueva incluso, en la que no faltan el tango, el chotis y los números tradicionales que el espectador reclama.⁸⁴⁹

Alberto de la Hera considera lo difícil de estrenar con la responsabilidad de presentar una obra ante tal cantidad de gente que espera lo mejor de la estrella. “Fácil porque el público está dispuesto y preparado para reír y aplaudir a poco que se le diese. Todos esperaban un recital de comicidad y Lina nunca falla porque se prepara a fondo y sabe que cuenta con el favor de los espectadores y con sus excepcionales condiciones de actriz cómica”. De la pieza dirá que está llena de sombras y luces. Lo positivo son los números musicales lucidos, bien ambientados y vestidos, bien bailados y bien cantados y una Lina Morgan afortunadísima en un tango que el público aplaudió a rabiar y en todas sus actuaciones musicales. Lo negativo es la historia pero a Lina le sobran facultades. “Sus catetas gesticulaciones que farfullan, tropiezan, caen y se levantan, se trastabillan y desmelenan entre gestos y tics tan suyos que ya le resultan consustanciales, la han levantado hasta la cima del arte cómico en la escena española”. Su compañía se acopla a sus necesidades y modos de actuar. La pega es que *El último tranvía* les da a todos pocas oportunidades para lucirse. Lina puede leer la guía de teléfonos con toda la gracia del mundo, pero mejor si lo que lee, dice o hace fuera gracioso por sí mismo y *El último tranvía* no lo es. Tiene un argumento confuso, nada fácil para el público habitual que espera risa y no complicaciones. En sus anteriores obras el texto era simple y el público lo acogía gustosamente porque era lo esperado. Lina hace un papel demasiado normal, que parece destinado a una comedia normal y no a un espectáculo suyo. Luce sus dotes en menos ocasiones de las que se esperaban de ella, está contenida en gestos, se mueve mucho menos y se apoya más en la palabra que en los “gags” inimitables que la han hecho famosa. Por todo ello, no hubo en el estreno el entusiasmo que soñábamos. Lina fue la primera en captarlo. No estuvo por debajo de sí misma. Lo que estuvo por debajo fue la parte teatral -

⁸⁴⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Lina Morgan sobre raíles en *El último tranvía*, su nueva revista”, *ABC*, Madrid, 31 de octubre de 1987, pg. 93.

no musical- del espectáculo. Ella estuvo muy bien, provocó risas constantes, derrochó simpatías, sobreabundó en cariño por el público y estará mucho tiempo subiéndose a *El último tranvía*.⁸⁵⁰

No se equivocaba la crítica, fue celebrado por un público que llenó diariamente el teatro y reía y aplaudía sin cesar. También es cierto que con el paso de los días la obra se fue reajustando y Lina dejándose llevar pasó de estar comedida a transformarse en la actriz histriónica que el público solicitaba y esperaba.

El último estreno de Lina Morgan estará firmado por otro autor, Roberto Romero. Ya que Manuel Baz, ya mayor, no escribe, de hecho fallecerá tres años después de este estreno a los setenta y siete años de edad.

CELESTE... NO ES UN COLOR. AUTOR: Roberto Romero. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: Lina Morgan, Marisol Ayuso, Alberto Querejeta, Paloma Rodríguez, José Albert, Antonio Caro, José Cela. ESCENOGRAFÍA: Wolfgang Burman. FIGURINES: José Miguel Ligerio. MÚSICA: Gregorio García Segura. BALLET: Nueva Imagen. COREOGRAFÍA: Jorge Borré. Teatro La Latina 7-11-1991 al 4-9-1993, con un parón entre el 31 de mayo al 9 de julio de 1992 por vacaciones. Televisión Española también pasará esta función el 25-12-1993.

Celeste... no es un color (1992) de Roberto Romero es la última revista musical protagonizada por Lina Morgan. Su argumento gira en torno a Celeste, una chica que tras ser abandonada por su novio el día de su boda recibe la ayuda de un ángel de la guarda. Este ángel, la 427, procede de una nueva promoción de angelitos y será enviada a la tierra para aprobar su examen. Su misión es ser la guardiana de Celeste (doblamiento interpretativo de Lina Morgan). Celeste es una mujer generosa, cordial y amiga de todos. Comenzará a estar en apuros y todo se la volverá en contra. La llegada del ángel celestial provocará una serie de situaciones cómicas y equívocos inesperados cuando decide encarnarse en el cuerpo de esta.

Una mágica mezcla de humor y música en la que Lina Morgan es el espectáculo con sus muletillas y contorsiones, sus dichos subrayados con gestos contundentes y ademanes caricaturizados. Hermana beata, pariente rica, chica moderna o pueblerina simple. Natural de Almansa, Venta de Baños o Villarejo de la Serena. Hablando con sus santos, enamorándose por primera vez, borracha o triste. Todo ello recursos, matices y transiciones inesperadas que despiertan la carcajada o la emoción. Los textos quedan

⁸⁵⁰ Crítica de DE LA HERA, A., "Luces y sombras para Lina", YA, Madrid, 31 de octubre de 1987.

siempre en segundo plano, ella hace de estos pretextos éxitos seguros (Santa-Cruz, 1992c: 22-27).

Casi todas sus obras son estrenadas en el teatro de La Latina, coliseo de su propiedad desde 1985. El formidable éxito de alguno de estos espectáculos hizo que se mantuvieran en la cartelera durante tres temporadas.

TRES ANTOLOGIAS DE EXITO Y UNA COMEDIA MUSICAL

Juan José Arteché va a ser el artífice adaptador y creativo de tres revistas que en esta década conseguirán un gran éxito de crítica y público. Pasarán a ser tres espectáculos emblemáticos en este género revisteril. También será el libretista en colaboración con Montesinos, de una comedia musical hecha a propósito para lucimiento de la vedette Tania Doris, llamada *¡Bésame, Johnny!* (1988)

Juan José Arteché (*San Sebastián*, 1929).

Comediógrafo y adaptador. Tras licenciarse en Derecho opositó al Cuerpo Diplomático y aprobó pasando a dirigir una entidad de fábricas y laboratorios. Su actividad literaria comienza tomando la forma de cuentos y que son publicados en la revista *Juventud*. Solo en los años sesenta empieza a escribir para la escena. A Juan José Arteché le debemos títulos tan memorables como *Por la calle de Alcalá* (I y II), *Mamá, quiero ser artista*, *Arniches 92* o *Dos mejor que una*. En su faceta de adaptador realizó más de doscientas adaptaciones de autores de habla extranjera.

POR LA CALLE DE ALCALÁ. AUTOR: Juan José Arteché. DIRECCIÓN: Ángel Fernández Montesinos. INTÉRPRETES: Esperanza Roy, Francisco Valladares, María Ros, Rafael Castejón, Rosa Valenty, José Cerro y Marta Valverde. DECORADOS: Emilio Burgos. FIGURINES: Burgos y Aguirre. COREOGRAFÍA: Alberto Portillo. Teatro Alcázar del 24 de septiembre al 25 de diciembre de 1983. Tras el incendio de la discoteca Alcalá 20 la revista pasa al Teatro Calderón y permanecerá allí desde el 21-1-1984 al 13-1-1985.

Por la calle de Alcalá (1983), que se recuerda como un gran tributo al género, tuvo una gran permanencia en cartelera. Se convierte en el éxito de la década al rememorar viejos números musicales de la revista más clásica. Se compone de números consagrados de revistas como *Las corsarias* (1916), *Arco Iris* (1922), *Las leandras* (1931), *La Cenicienta del Palace* (1940), *Yola* (1941), *Si Fausto fuera Faustina* (1942), *¡Cinco minutos nada*

menos! (1944), *Tres días para quererte* (1945), *Gran Revista* (1946), *¡Róbame esta noche!* (1947), *La Blanca doble* (1947), *A La Habana me voy* (1948), *¡Eres un sol!* (1949), *La hechicera en palacio* (1950) o *Cantando en Primavera* (1961) entre otras (Montijano Ruiz, 2009: 686). El espectáculo va narrando la evolución del género desde sus inicios hasta los años cincuenta aproximadamente. Se da la circunstancia que las representaciones se suspendieron cuando el incendio de la discoteca Alcalá 20 en el que murieron ochenta y cuatro personas pues los materiales escénicos se vieron afectados. Se trasladó al Teatro Calderón.

La crítica fue muy favorable. ANTONIO VALENCIA encontró que la fórmula utilizada para el espectáculo salía de la excelente formula de Tamayo para la zarzuela. “La mirada retrospectiva está llena de nostalgia, de una dosis de ternura, de cariñosa ironía para exaltar un género en su apogeo”. DÍEZ CRESPO considera que todos los números de la antología están hábilmente ligados por un guion elemental que va situando a los espectadores en el ambiente de cada año y en lo que rodeaba a la sociedad de aquel tiempo. HARO TECGLÉN va más lejos y considera que no es nostalgia, sino algo del hoy, del hecho escénico actual. “Lo que han hecho es una antología que es el espíritu de la revista, su revisión. La delicadeza de todo este trabajo es considerable y muy elogiabile”. JOSÉ MONLEÓN apunta hacia la facha de retórica y fina bobería que cruza un trozo del espectáculo. Supone que es deliberadamente un modo de decir que estos tiempos son bastante mejores que aquellos para salud de nuestra inteligencia.⁸⁵¹

¡MAMÁ, QUIERO SER ARTISTA! AUTOR: Juan José Arteché. DIRECCIÓN: Ángel Fernández Montesinos. INTÉRPRETES: Concha Velasco, Francisco Valladares, José Cerro, Juan Carlos Martín, Alberto Denis y Margot Cottens. DIRECCIÓN MUSICAL: Augusto Alguero. COREOGRAFÍA Giorgio Aresu. ESCENOGRAFÍA: Emilio Burgos. FIGURINES: José Ramón de Aguirre. Teatro Calderón del 30 de enero al 29 de junio de 1986.

¡Mamá, quiero ser artista! (1986) está configurada como una nueva antología de la revista. Su argumento cuenta, como una simple chica de provincias acompañada de su madre llega a la capital para convertirse en artista. Se nos relatan así las múltiples vicisitudes por las que tiene que pasar y las divertidas situaciones cómicas en las que constantemente se ven envueltas. El argumento se salpica con famosas melodías del género entre ellas el chotis de “La Manuela” de *¡Por si las moscas!* (1929), el pasodoble

⁸⁵¹ Todas las críticas que reflejamos están vertidas en: ÁLVARO, 1984: 243-245.

“Horchatera valenciana” de *Las de los ojos en blanco* (1934), el fox lento “Sueños de amor” de *Yola* (1941), el pasacalle “La florista sevillana” de *Gran Revista* (1946), “El tropezón de *Dos Virginias* (1955), o “El farolillo verbenero” de *La chacha, Rodríguez y su padre* (1956). Se compusieron para la ocasión otra serie de números nuevos a cargo de Algueró entre los que destacan: *Por eso estoy aquí*, *El ritmo de moda*, *La pasarela*, *Otra puerta se abrirá*, *La reina de copas* o la canción que da título a la revista y que desde entonces pasó a estar unida a la carrera de Concha Velasco. La revista obtuvo un sonoro éxito. “*Mamá quiero ser artista* combina, en dosis razonables, la belleza con la teatralidad; la nostalgia y la ironía; el chotis y el boogie-boogie; el pasado y el presente”. Es un esfuerzo desodorante sobre aquella revista española a la que según Enrique Azcoaga “le cantaban los pies” (Vicente Mosquete, 1986a: 9).

POR LA CALLE DE ALCALÁ 2. Con libreto de Juan José Arteché y Ángel F. Montesinos. DIRECCIÓN: Ángel Fernández Montesinos. INTÉRPRETES: Esperanza Roy, Rosa Valenti, María Rus, Paco Cecilio, María Casal, Emma Ozores, Luis Perezagua, Paco Racionero y Fernando Valverde. COREOGRAFÍA: Alberto Portillo. FIGURINES: José Ramón de Aguirre. DECORADOS: Rafael Redondo. MÚSICA: arreglada y dirigida por Manuel Alfaro. Teatro Alcázar del 23 de septiembre de 1987.

Por la calle de Alcalá 2 (1987) segunda parte y también exitosa nueva recopilación revisteril. Presenta acontecimientos importantes en España desde los años veinte a los cincuenta en sketches cómicos. Acontecimientos como la prohibición del juego por parte del General Primo de Rivera, la primera mujer a lomos de un avión, la aparición de las cartillas de racionamiento, la picaresca española, la radio... Todo acompañado de nuevos números musicales sacados de antiguos éxitos entre los que destacamos “Las viudas” de *Las leandras* (1931), “Alas” de *Yola* (1941), “Un millón” de *Si Fausto fuera Faustina* (1942), “Puede que sí, puede que no” y “Cachumbé” de *Hoy como ayer* (1945), “Mujer fatal” y “Viajar” de *Vacaciones forzosas* (1946), “Los olivaritos” de *¡Róbame esta noche!* (1947), “Anímate-mate-mate” y “Tú dices siempre que sí” de *Veinticuatro horas mintiendo* (1947), “Soy cariñosa” de *A La Habana me voy* (1948), “Cibeles” de *Los babilonios* (1949), “En la noche de bodas” de *Esta noche no me acuesto* (1950), “Calypso y Trinidad” y “Fiesta en la plaza” de *La embajadora* (1958), etc. (Del Moral, 1987c:32-24).

La crítica, aún valorando esta segunda parte de la revista, no puede evitar compararla con la primera.

Todo está en Esperanza Roy y en las músicas de la revista con sabor de época. Músicas de Chueca a Moraleda. Una madrileñista selección sin faltar los números exóticos. Hay un tejido teatral que se hace doblando lo antiguo, tomando de ello unos valores de base y añadiéndoles como su propia crítica desde dentro. Esperanza Roy, buena actriz, da a su actuación de "vedette" saber, ironía y desparpajo. No es "vedette", es una actriz que representa a una "vedette". Tiene su público que se derrite con sus frases y sus gestos. Muy de nuestro tiempo es también la adoración por esta "vedette", por la cierta ambigüedad que suscita y el formato característico del espectáculo -luces, lloros, plumas, chicas de cuerpo de baile-. A todo esto se superpone la técnica del sonido, sin apenas voces en directo, solo "playback" y que no siempre suena como debe falsificando las voces. El libreto tiene los fallos de siempre en la revista -tiempos de relleno para cambios de traje o de escena- y es aséptico, sin la vieja sicalipsis. Pero hay que aceptar su éxito y escenas como la imitación del folletín de radio provocaba gente retorcida de la risa. Montesinos hace un trabajo minucioso ordenando el ritmo y construyendo el rápido rompecabezas. Decorados posmodernos, fealdad deliberada para conseguir el aspecto del fantasma de lo antiguo metido en lo nuevo. Los trajes elegantes, limpios de línea y graciosos de color. El público se entusiasmó (Haro Tecglen).⁸⁵²

Por la calle de Alcalá superó el listón de calidad y constituyó un éxito de público y crítica. Ahora se aprovecha aquel éxito y se estrena *Por la calle de Alcalá 2*. No se trata de una segunda parte, sino de otro espectáculo similar que aprovecha el éxito repitiendo el nombre. Pero es digno y reúne las características de calidad exigidas. Números musicales separados de los argumentales. La obra alterna bailables con historietas breves. Historietas que no se quedan en chistes más o menos groseros y más o menos bien contados, no son procaces aunque tampoco son graciosos. Son números sosos, que nada aportan a la comicidad, solo el dedicado a la radio es bueno y arranca la risa y el aplauso. Los números musicales se desenvuelven entre decorados excelentes, costosos e imaginativos. El vestuario es elegante y renuncia al aburrido y repetido del plumaje rancio. Las señoritas y caballeros del conjunto hacen buenas parejas, se mueven bien y buscan la armonía. El coro masculino está bien elegido, si bien es aún poco numeroso. Lo menos positivo la música y el ballet, la primera, que sería de esperar castiza y pegadiza, es poco popular y en exceso estereotipada y el segundo, el ballet, se mueve mecánicamente, sin vida. Es como una caja de música cuyas figuras se mueven a la perfección pero repitiéndose una y otra vez al darle

⁸⁵² Crítica de HARO TECGLEN, E., "Recuerdo de la revista", *El País*, Madrid, 27 de septiembre de 1987.

cuerda. Es un espectáculo con cuerda en lugar de con vida. Los actores trabajan con soltura y obtienen un gratificante resultado de los abundantes medios con que cuentan y algo menos del débil guion que interpretan. Montesinos sabe que en Esperanza Roy tenía su mejor aliada para obtener el éxito y que una cabecera de cartel no debe nunca estar sola. Ha dirigido al conjunto con buen pulso y obtenido resultados apreciables (Alberto de la Hera.).⁸⁵³

La primera versión de *Por la calle de Alcalá* fue más de lo que suele entenderse por una revista. Estaba hecha con los elementos propios de una revista -su vedette, su galán cantante, actor cómico, segundas vedettes, los "boys" y las vicetiples-, pero no se conformaba con la nostalgia vinculada a situaciones, personas o lugares que quedaron atrás sino que organiza los materiales con perspectiva histórica y no estaba exenta de ironía ni de intención crítica. La fórmula era muy buena porque cubría diversos objetivos. Estaba en la frontera entre la más inteligente de las revistas y el más divertido y frívolo de los documentos sociales de un largo y censurado periodo. Un periodo donde el género tuvo que atender a su irrenunciable y pecadora razón de ser bajo las más inesperadas fórmulas. Estas iban desde el equívoco grosero al equívoco "cultural", con apelaciones a estudiantes, viajes instructivos al trópico o reminiscencias un tanto cursis de la opereta. En aquella versión de -*Por la calle de Alcalá*- uno se reía, recordaba y quizás entendía mejor el éxito y las características de un género teatral que mereció la amplia atención de censores y espectadores. En *Por la calle de Alcalá 2* no ocurre lo mismo. Aunque sigue la excepcional Esperanza Roy que interpreta siempre desde fuera con humor y talento el papel de las grandes vedettes, sigue el director y otros muchos más. Pero *Por la calle de Alcalá 2* ha dejado de ser documento crítico y nostálgico para ser simplemente una lujosa revista hecha con música del pasado y buen tono (José Monleón).⁸⁵⁴

Una antología montada de diversas revistas de los años de la posguerra con menor éxito que la primera. Arteché y Montesinos han enhebrado el hilo pobretón de unas cortinillas más o menos desangeladas, con pasillos sainetescos, bailes y números musicales de revistas como una Gran Revista. *La embajadora*, *Esta noche no me acuesto*, *Si Fausto fuera Faustina*, etcétera, son los títulos utilizados para dar motivos a Esperanza Roy de lucir su vis cómica y la picardía casi asexuada, a veces, de su graciosa expresión corporal; a Rosa Valenty de exhibir su moderna, esbelta y ágil figura de modelo moderna y su levedad para

⁸⁵³ Crítica de DE LA HERA, A., "*Por la calle de Alcalá 2*", YA, Madrid, 17 de octubre de 1987.

⁸⁵⁴ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "*Por la calle de Alcalá 2*", *Diario 16*, Madrid, 2 de octubre de 1987, pg. 30.

el ritmo y la canción; y a Emma Ozores para ensayar sus buenas condiciones de actriz cómica unidas a una grata figurita. Hay números brillantes de composición plástica, de figurines, de coreografía y de ámbito escénico. Un espectáculo montado con más medios que picardía. Según el crítico debería ser un poco más afinado y un pelín condensado. Carece de poder evocativo y este debiera valer por sí mismo. (López Sancho).⁸⁵⁵

¡BÉSAME, JOHNNY! AUTOR: Juan José Arteché y Ángel F. Montesinos. MÚSICA: Augusto Algueró. DIRECCIÓN: Ángel Fernández Montesinos. INTÉRPRETES: Tania Doris, Antonio Garisa, Jesús Castejón, Helena Vanara, Alberto Denis, Francisco Grijalbo, Amador Castaño y Margot Cottens. BALLET: Gran Ballet. COREOGRAFÍA: Esteban Greco. FIGURINES: J. R. Aguirre. DECORADOS: Burman. ILUMINACIÓN: Carlos Moreno. SONIDO: Milán Acústico SO. Teatro Alcázar del 15 de septiembre al 13 de noviembre de 1988.

¡Bésame, Johnny! (1988) es una comedia musical, que no revista. Según los autores es casi un guion cinematográfico lleno de peripecias. Es la historia de dos hermanos gemelos, uno de los cuales vive en Chicago donde es un conocido “gangster”, mientras que el otro es su hermana que reside en Madrid y donde es dueña de una tienda de ropa. Dos vidas distintas que por azar se juntan (Cerrato, 1988a: 26-27).

Según Carlos Galindo es un millonario espectáculo basado en los años treinta de Madrid y Chicago. Lujoso vestuario de más de trescientos trajes entre toda la compañía y dieciocho componentes de ballet. La música se ofrece grabada al igual que algunas canciones, otras son en directo. La comedia se compone de catorce números para Tania. Esta hace de hermana como de hermano e incluso hace de ella pero simulando ser su gemelo. Dos hermanos con los que viven una serie de personajes que conforman una trama llena de divertidas situaciones y que dan la oportunidad a Tania Doris de representar un doble papel. Se intercalan números musicales que hacen progresar la acción desde España a Chicago. Buenos números musicales y coreografías muy dentro del musical actual.⁸⁵⁶

LOS HERMANOS OZORES, DOS GRANDES CÓMICOS

Antonio Ozores (Valencia, 1928-2010).

⁸⁵⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Por la calle de Alcalá 2*, nueva antología revisteril en el Alcázar”, *ABC*, Madrid, 25 de septiembre de 1987, pg. 82.

⁸⁵⁶ Crítica de GALINDO, C., “*¡Bésame Johnny!* musical a las medidas de Tania Doris”, *ABC*, Madrid, 15 de septiembre de 1988, pg. 99.

Actor y autor. Uno de los cómicos más populares en España. Un pertinaz secundario que compone con notable talento un tipo cómico. Su trabajo como actor irá progresivamente economizando gestos a favor de una oralidad atropellada que le hizo muy popular. Como autor, y en compañía de su hermano Mariano, debutó en 1952 con las revistas *¡A Roma por todo!* y *Tengo momia formal*. Les siguió en 1954 la revista cómica *Vengan esos cinco*. En 1956 estrena dos de sus hitos en la actuación *Viaje de novios* y *Torero por alegrías*. Años después interpreta *Casta ella, casto él* (1976), *La Marina te llama* (1978) y *¡Vaya par de gemelas!* (1982).

Ha participado en ciento sesenta películas y una doscientas obras de teatro. Su comedia es aquella que tiene aroma de sainete y está basada en un humor gesticulante y su atropellada verborrea.

ME RÍO DE JANEIRO. Letra de Antonio Ozores y música de Augusto Algueró. DIRECCIÓN: Adrián Ortega. INTÉRPRETES: Rafael Castejón, Pepe Ruiz, Pilar Alcón, Beverly Rolls, Jenny Hills, Paco Peña, Mael San Juan, Mari Camen Gambín y el Ballet Ilusions 88. DECORADOS: Viuda de López. COREOGRAFÍA: Shani Mitchell. Teatro Calderón del 9 de junio al 21 de agosto de 1988.

Me río de Janeiro (1988). Una revista entretenida según Alberto de la Hera, cuya música fresca y simpática marca el tono del espectáculo. Los números resultan de buen gusto lo que en una revista española es de agradecer... “La parte cómica, más endeble, no tiene un exceso de gracia pero tampoco es mala. Janeiro no aparece por ninguna parte, el título pretende que nos riamos de todo lo que se ponga por delante. Este propósito queda logrado en opinión del público”⁸⁵⁷ Peor entiende el espectáculo José Monleón, que habla de meterse en el túnel del tiempo. Dice que es un poco más descarada que la de aquellos años pero que todo parece más cutre y más humilde. Si es cierto que tiene la sustancia de la revista que atrajo a millones de españoles. “Todo se percibe aún, el equívoco verbal que podía más que la censura, la represión sexual que ponía cortinillas al vestuario e incluso la edad media de los espectadores, su disposición a aplaudirlo todo, las risas por cualquier insinuación y la euforia de pequeña fiesta clandestina”.⁸⁵⁸

En 2001 estrenó en el teatro Arlequín la comedia *Achipé, achipé*, dirigiendo un reparto compuesto por los veteranos Nicolás Dueñas y Manuel Zarzo, además de su propia hija Emma.

⁸⁵⁷ Crítica de DE LA HERA, A., ““Fresca, simpática y muy entretenida”, *YA*, Madrid, 13 de mayo de 1988.

⁸⁵⁸ Crítica de MONLEÓN, J., “*Me río de Janeiro*”, *Diario 16*, Madrid, 17 de junio de 1988.

Mariano Ozores (1926).

Director de cine, actor y guionista. Es en este mundo donde sobresale notablemente con un total de noventa y dos películas en su haber.

A *POR TODAS*. Libreto de Mariano Ozores y música de García Morcillo. DIRECCIÓN MUSICAL: Fernando García Morcillo. DIRECCIÓN: Luis Colombo. INTÉRPRETES: Juanito Navarro, Antonio Ozores, Marga Herrera, Maruja Boldoba, Maite Sancho, Azucena Hernández, Emma azores y José Albert. DECORADOS: Burman. VESTUARIO: Arturo. COREOGRAFÍA: Alberto Masulli, BALLET: Liverpool. Teatro de la Comedia del 18-10-1984 al 15-5-1985 (excepto de 13 al 23 de enero). En 1986 se representa en el Teatro Apolo de Barcelona.

¡A por todas! (1984) es una revista musical ligera en la que Ozores y Navarro interpretan a Agapito Berlinches y Julián Cazorla, dos políticos de tendencias opuestas que se ven envueltos en un sorprendente enredo de faldas. La revista también es conocida como *Reír más es imposible*. De ella se hará una película titulada *Esto si se hace*. Argumentalmente se nos presenta a Julián Cazorla, de izquierdas, que está casado pero tiene una amante con la que se ve en un apartamento que nadie conoce. Confiado, un día estando en plena acción, llega su mujer y su suegra y le descubren en flagrante adulterio. Ante esta delicada y comprometida situación la suegra buscará venganza. Decidida a aplicar la ley del Tali6n - "ojo por ojo y cuerno por cuerno"- le asegura a su yerno que su mujer lo engañará con su mejor amigo. Entre tanto, Agapito Berlinches, un político de derechas, es sorprendido por el presidente de su partido con una joven en su despacho. Agapito monta tal lío tratando de explicar el suceso que la prensa acaba publicando que es homosexual y que fue pillado con un travestí. Cuando Cazorla lee la prensa decide presentar a Agapito como su mejor amigo pensando que no podrá acostarse con su mujer. l se creó el romance homosexual que la prensa del coraz6n le atribuye. Así en la escena donde Agapito visita la casa de Julián para conocer a la mujer de este, haciéndose pasar por su mejor y más timo amigo, se producirán tropiezos y enredos de los que tratarán de salir de la mejor forma que saben... Todo por el desconocimiento de sus respectivas vidas (Montijano Ruiz, 2009: 680).

La obra se describe en la crítica de L6pez Sancho como un libro asainetado con trama mínima, chicas del conjunto con plumas y gasas y actores c6micos que dicen gracias gruesas más que graciosas. Números musicales sin argumento, castos y sin "picardías". Situaciones de vodevil gastadas por el uso, y blancas porque la consigna del aquí no se

peca y no pasa nada opera en la autocensura de los autores. “Modesto lío donde todos son padres de todos, hijos, cuñados, esposos, o amantes de una hora, en que los hombres se disfrazan de frailes o de almirantes para hacer el amor y las cosas suceden en chalés porque para triunfar en el amor hay que contar con chalé en zona residencial o en las afueras. Las tres supervedettes dice el crítico que son gratas de ver”⁸⁵⁹ Para Julia Arroyo es la clásica revista musical española con público dispuesto a aplaudir y a reírse. “El libro de Ozores responde a este género menor y a la comicidad de Juanito Navarro y Antonio Ozores lo completan con sus "morcillas" e improvisaciones. El sexo y la política son la base de sus chistes y picardías, que gustan al público dispuesto a reír y a divertirse con lo mismo”.⁸⁶⁰ El crítico M. D. C. lo tacha de un enredo superficial, equívocos a la vieja usanza, cuadros de plumaje. “Dos horas de evasión y divertimento sin más pretensiones renovadoras. Espectáculo popular con algún que otro taco de mal gusto. Y pare usted de contar...”.⁸⁶¹

Debido al éxito de *Reír más es imposible* (1986) -¡A por todas!- se hizo una película titulada *Esto si se hace* (1987), frase popularizada por Ozores en sus apariciones en el concurso televisivo *Un, dos, tres... responda otra vez*.

En 1986 estrena y estuvo de gira por toda España con el espectáculo *Ya somos europeos* de Mariano Ozores con MÚSICA de Fernando García Morcillo. INTÉRPRETES: Mariano Ozores y Juanito Navarro. Título también derivado de otra de sus populares frases del ya mencionado concurso. En los noventa estrena una comedia titulada: *El último que apague la luz*.

OTRAS REVISTAS

LOS CABALLEROS LAS PREFIEREN VIUDAS. (1980) AUTOR: Moscatelli y García Toledano con MÚSICA de Fernando García Morcillo. INTÉRPRETES: Addy Ventura, Mara Ruano, Paco de Osca, Carmen Merlo, Amparo Larrañaga, Antonio Pérez Bayod, Fina Torres, Pepe Sanz y Cesar Barona. Estreno en el Teatro de los Remedios en Sevilla. Madrid Teatro Calderón del 10 de junio al 26 de octubre de 1980.

“Los caballeros las prefieren viudas” (1980) es una revista que no se aparta un ápice de los esquemas matusalénicos del género. Es un “libretazo”, no por su calidad sino por extensión, todo dura cerca de tres horas. Enredos alrededor de la

⁸⁵⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “¡A por todas!, revista viejo estilo, en la Comedia”, *ABC*, Madrid, 21 de octubre de 1984, pg. 79.

⁸⁶⁰ Crítica de ARROYO, J., “Plumas y lentejuelas”, *YA*, Madrid, 21 de octubre de 1984.

⁸⁶¹ Crítica de M. D. C., “Una revista en La Comedia”, *El Alcázar*, Madrid, 27 de octubre de 1984.

cama, alusiones sin tamizar al sexo y chistes viejos, viejísimos. Números musicales con canción pseudo-andaluza, samba brasileña y otras originalidades por el estilo. Todo es muy largo. Si lo breve bueno, lo es dos veces, lo mediocre y largo es doblemente mediocre. La revista está bien vestida e interpretada pero los personajes son del todo inconsistentes. Hay que sumar el playback de los números musicales (Martínez Velasco).⁸⁶²

Hay intrigas de los años veinte, alusiones actuales, decorados delirantes, números musicales con corsarios de tebeo y naufragio permanente. Hay persecuciones, boda por lo alto y por lo bajo, chistes terribles, verde chamusquina y octogenario burriqueo (José Miguel Ullán).⁸⁶³

PLACER DE DIOSES. AUTOR: Alejandro Montañés. DIRECCIÓN: Antonio Corencia. INTÉRPRETES: Miguel Caicedo, Mary d'Arcos, Amelia del Valle, Maribel Ribera, José A. Ramos, Paco Collado, Manolo San Juan, Maite Cruz, Rafael Mendoza, Mari Rojo. DECORADO: César Refojo. COREOGRAFÍA: Jorge Aguer. Teatro Alfíl del 24 de abril al 15 de junio de 1980.

Placer de dioses (1980) es un ejemplo de cómo la crítica señala que la revista está dejando de ser lo que fue y ha iniciado su decadencia. López Sancho no tiene reparos en calificar *Placer de dioses* de engendro. Señala que es una malísima revista, que su arranque es viejo y se compone de dioses del Olimpo helénico enviando a uno de ellos castigado a la tierra y que a partir de aquí se rompe en pedazos, no hay continuidad ni conexión, es zafío y sin pizca de gracia, vulgar y obscena, sin despelote excesivo pero ordinaria y grosera. “Un mal gusto y tontorronería inútilmente disimulada con alusiones políticas baratas y sin ingenio”. También señala lo precario y pobre del ámbito escénico. En resumen un bodrio y penoso espectáculo aunque reconoce que el público aplaudió.⁸⁶⁴

Haro Tecglen reconoce que la revista estaba muy despreciada y todo lo relacionado con ella parecía malo, pero con esta se cumplirá la sentencia de cualquier tiempo pasado fue mejor pasando a ocupar un lugar en la nostalgia. Señala como ahora la orquesta son un par de altavoces gritones y distorsionados con playback en escena, coreografía entre gimnasia

⁸⁶² Crítica de VELASCO MARTÍNEZ, “*Los caballeros las prefieren viudas*”, ABC, Sevilla, 25 de abril de 1980, pg. 19.

⁸⁶³ Crítica de MILLÁN ULLÁN, J., “*Los caballeros las prefieren viudas y La dulce viuda*”, El País, Madrid, 26 de noviembre de 1980.

⁸⁶⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Placer de dioses, caricatura de una comedia musical*”, ABC, Madrid, 8 de mayo de 1980, pg. 54.

y salto y el texto una serie de obscenidades y alusiones a la actualidad de hoy mismo. Superviven una vedette y un cómico y del resto opina que no han tenido tiempo de aprender el oficio y ni tienen ya de quién aprender. Del resto dirá que llaman escenografía a una construccioncilla y luminotecnia a unos focos.⁸⁶⁵

LA DULCE VIUDA. (1980) AUTOR: García y Jiménez y MÚSICA de Díaz, Dolz y Lobato INTÉRPRETES: Tania Doris, Luis Cuenca, Eugenia Roca,... BALLET: Royal Imperial. Teatro de la Latina del 21-11-1980 al 8-3-1981

La dulce viuda (1980) nos presenta a su protagonista Silvino Capa Ramas. Este antes de caer enfermo trabaja en una fábrica de macarrones y está encargado de meterse en los agujeros para limpiarlos. Ahora es solicitado como marido ficticio de Doris. Esta está bastante encandilada por el hecho de que una eminente doctora le asegura que el maltrecho Silvino guarda como oro en paño un formidable macarrón. La hermana de Silvino será la que anime el movido desarrollo de ese enredo. La obra, según el crítico del País Millán Ullán, intercala sin ton ni son números musicales. “Hay intrigas de los años veinte, alusiones actuales, decorados delirantes, números musicales con corsarios de tebeo y naufragio permanente. Hay persecuciones, boda por todo lo alto y por lo bajo, chistes terribles, verde chamusquina y octogenario burriqueo”.⁸⁶⁶

LA CHISPA DE LA VIDA. AUTOR: Juanito Navarro y música de Algueró (hijo). INTÉRPRETES: Juanito Navarro, Simón Cabido, Jenny Llada, Miguel Caiceo, Susan Hayward y Maruja Boldoba. Teatro Calderón del 15-10-1981 al 20-6-1982.

El argumento de *La chispa de la vida* (1981) nos presenta a un matrimonio maduro, Don Paco y Doña Rosario, que poseen tres establecimientos en un barrio popular de Madrid. Una huevería llamada *La gallina enamorada*, una frutería con el nombre de *La flor de la chirimoya* y la funeraria *El adiós a la vida*. Parece un matrimonio bien avenido y feliz pero descubrimos que dos meses y veinticuatro días después de su boda, Don Paco en accidente de cacería se queda impotente, tornándose la pareja en un matrimonio monótono y rutinario. Doña Rosario para paliar los deseos amorosos de su marido paga religiosamente

⁸⁶⁵ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Cualquier tiempo pasado fue mejor”, *El País*, Madrid, 9 de mayo de 1980.

⁸⁶⁶ Crítica de MILLÁN ULLÁN, J., “Los caballeros las prefieren viudas y *La dulce viuda*”, *El País*, Madrid, 26 de noviembre de 1980.

a Consuelito, una chica empleada en los negocios, para que esta se deje palpar de vez en cuando por Don Paco. Teodoro, amigo íntimo de este, sinvergüenza y caradura, le comenta que hay un doctor que quizá pueda remediar su dolencia. Don Paco no sospecha que Teodoro es el amante de su mujer. Todo comienza a complicarse cuando a la funeraria llega una hermosa mujer, Gloria, solicitando ayuda para enterrar a Miguelito “La chupachups”, un travesti amigo suyo. Don Paco muy diligente se ofrece a llevar el cadáver a Barcelona y allí además está el médico que podrá curarlo. Más tarde Gabriel queda en el piso de su hermana Gloria con su novia Consuelito para consumar su pasión amorosa antes de la boda. No sospecha que Gloria es la mujer que pidió ayuda a Don Paco y con la que este ha tenido un romance una vez subsanada su enfermedad. Don Paco aparecerá en el piso de Gloria encontrándose a Consuelito a la que hace el amor para demostrarle lo bien que funciona el trasplante. Para evitar que le pillen saltará al piso de al lado donde Lucy le pide que la haga el amor para molestar a su marido. El marido de Lucy resulta ser Teodoro. Este acaba de embaucar a Doña Rosario ocho millones de pesetas para comprar un chalecito en Sevilla donde verse a escondidas. La situación alcanza límites irresolubles cuando Teodoro se entera que Gloria, su amante, también se la “pega” con Don Paco... A todo esto Consuelito afirma estar embarazada...pero ¿De quién? Todo se complica al llegar a casa de Gloria, Doña Rosario...

REVISTA, REVISTA, SIEMPRE REVISTA. AUTOR: Mariano Torralba y Marujita Díaz. MÚSICA: Alfonso Santiesteban. DIRECCIÓN: Torralba. INTÉRPRETES: Marujita Díaz, Alfonso del Real, Ángel de Andrés, Paco Cecilio, Carmen Platero, Marta Valverde y otros. Teatro Príncipe del 23 de agosto al 4 de diciembre de 1983.

Revista, revista, siempre revista (1983) es un homenaje a la revista y un intento por resucitarla. “La intención es buena, la actuación aspira a no ser trivial, pero el libreto es pobre cuando no plano” (L. A. de Villena).⁸⁶⁷

“LODE” UNO... “LODE” OTRO. AUTOR: Gómez Segura. MÚSICA: Varios autores. Revista didáctico cómico musical. SUPERVEDETTE: Eva Sorel. CÓMICOS: Angelita, Kito y Funez. BALLET: Danuvio Azul. COREOGRAFÍA: Rafael Luna. Teatro Muñoz Seca del 27 de noviembre al 9 de diciembre de 1984.

⁸⁶⁷ Comentario de Luis Antonio de Villena recogido en ÁLVARO, 1984: 246.

“Lode” uno... “lode”... otro (1984) es un espectáculo arrevistado en el que entre los intervalos entre número y número de ballet, los cómicos cuentan chistes, hacen algo parecido a los “teloncillos” propios del género. Alusiones a la televisión, a algunos políticos y otros temas usuales que no pasan de lo vulgar. La escatología, tan de moda, no se corta un pelo pero no es ingeniosa. El público ríe y el espectáculo cumple su función (López Sancho).⁸⁶⁸

LA RISA ESTÁ SERVIDA. Compañía de Andrés Pajares. INTÉRPRETES: Andrés Pajares, Carla Duval, Luis Barbero, Ángela Ayllón, Carlos Ruiz y Gracita Morales. BALLET: Ferrante. Teatro La Latina del 31-10-1983 al 26-2-1984.

“La risa está servida (1983) son una serie de sketches intercalados con números musicales independientes temáticamente. Pero una revista de hoy para hoy, necesita más ingredientes” (López Sancho).⁸⁶⁹

CARAMBOLA NACIONAL. AUTOR: Jaime Arcos y Ángel René. DIRECCIÓN: Justo Pastor. DIRECCIÓN MUSICAL: Ángel René. INTÉRPRETES: Tony Martín, Antonio Pérez Bayod, Mabel Escaño, Montse Frous, Tony Gentil, José Antonio Ramos y Ángel René. BALLET: Los Celtas Cortos. COREOGRAFÍA: Juan Prous. Y la actuación del PARAPSICÓLOGO: Paco Porras. Teatro Maravillas del 10 al 31 de mayo de 1984.

Carambola Nacional (1984) según rezaba la publicidad era “*un musical que satiriza sin miedo, el pasado, el presente... y el futuro. Música, canciones, risas y polémica en libertad*”. En realidad es una continuación del espectáculo musical *Charly, no te vayas a Sodoma* (1972) que en su día logró altas cotas de éxito. El mismo equipo lanza este espectáculo donde al alzarse el telón aparece un cosmonauta con acento andaluz que anuncia que nos contará nuestra historia desde 1939 hasta 1999 -que entonces todavía es el futuro-.

Cree J. MONLEÓN, que es una tentación desmesurada y que a los autores se les fue la mano al pretender meter cuarenta años de vida española en dos horas de revista. Quedando todo en una mezcla de chistes y de alusiones en la que el general Franco, por primera vez en escena en carne y hueso, tiene una importante participación. Con todas sus serias

⁸⁶⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*“Lode” uno... “Lode” otro*, en el Muñoz Seca” , *ABC*, Madrid, 29 de noviembre de 1984, pg. 69.

⁸⁶⁹ Crítica de López Sancho en ÁLVARO, 1984: 246.

carencias, el espectáculo tiene el valor de recordarnos el sentido y la gracia de la revista política, no sé si demasiado vital para nuestros tiempos. ADOLFO PREGO ve la finalidad comercial de aprovechar la subida de la marea democrática, suscitando sin querer, con el texto, una comprobación de los problemas del momento. En cuanto a la música resulta una especie de homilía tan innecesaria como inoportuna.⁸⁷⁰

López Sancho consciente de que la gente tiene que ganarse el pan como puede, le cuesta trabajo decir que ese espectáculo no debería haber subido a un escenario.

*Todo es un desencadenamiento de «skeetchs» invertebrados, carentes de valor, pobres imaginativamente, sin chispa y gratuitamente irrespetuosos con la historia pasada y presente. Tratan de justificarse con una paupérrima caricatura del general Franco y otra de Felipe González, actual presidente del Gobierno. Un subproducto lleno de viejos tics, escenas ya oídas, números musicales rematadamente malos, con canciones narrativas o carentes de interés y que busca una crítica del decurso de los últimos tiempos. La revista resulta vulgar, torpe e inválida. La equivocación es total (ABC, 19-05-1984).*⁸⁷¹

Finalmente reflejamos la ironía de ANTONIO VALENCIA que afirma que todo resulta «demasié». Dice que se insinúa que la educación religiosa del franquismo favorecía las amistades particulares, que se generaliza sobre la corrupción política y, al mismo tiempo, nada menos que Franco aparece «in persona» con rasgos de un benévolo anciano que repite sus consignas nacionales en sus discursos. Al final un diálogo ultraterreno entre Franco y Felipe González que rezuma surrealismo involuntario y buenos sentimientos por partes iguales.⁸⁷²

EL BATEO O ¿QUIÉN BAUTIZA AL NIÑO? Libreto: Antonio Paso y Antonio Domínguez. MÚSICA: Federico Chueca. TEXTOS ADICIONALES: Carlos Arniches. DIRECCIÓN: José Osuna. INTÉRPRETES: Nati Mistral, Pedro Valentín, Milagros Martín, Berta Gómez, Arturo Ouerejeta, Pedro Pablo Juárez, Ángel Gonzalo, Luis Villarejo, Áyax Gallardo, Matilde González, Antonio Burgos y Paco Racionero. ESCENOGRAFÍA: Manuel Mampaso. VESTUARIO: Cristina Victoria. COREOGRAFÍA: Alberto Portillo. DIRECCIÓN MUSICAL: José Antonio Torres. Estreno en La Corrala de Madrid, dentro de Los Veranos de la Villa del 22 de julio al 4 de septiembre de 1988.

⁸⁷⁰ Las críticas de José Monleón y Adolfo Prego las hemos obtenido en: ÁLVARO, 1985: 164-165.

⁸⁷¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Carambola nacional, un esperpento musical en Maravillas”, ABC, Madrid, 19 de mayo de 1984, pg. 80.

⁸⁷² Crítica de Antonio Valencia extraída de ÁLVARO, 1985: 164-165.

El bateo o ¿Quién bautiza al niño? (1988) es una pieccecita que José Osuna arregla inteligentemente para conectar con el mundo de La Corrala de Madrid donde no se va a ver teatro, ni zarzuela, sino a La Corrala misma, repleta de gente y escaparate de tradiciones, donde todo el mundo busca las sombras que un día se inventó Carlos Arniches. A *El bateo* de Federico Chueca, Osuna añade otros números del mismo compositor y diálogos de Arniches. El túnel del tiempo abre sus puertas y, entre churros, chocolaterías, prendas castizas y otros alicientes, los espectadores se sientan en otro mundo.

El montaje resuelve lo que las circunstancias reclaman. Varios escenarios, largas pasarelas, personajes que cruzan ante el público, tabladillo para la orquesta... La gente del reparto también sabe de qué va La Corrala, todo el mundo lo sabe. Los cómicos aprovechan los ruidos de los camiones de basura, las tracas o cualquier perturbación para introducir sorprendentes parlamentos. Hay algo de constante improvisación en la que, de algún modo, también participan los espectadores, que son, al mismo tiempo, comensales o gentes que aprovechan una escena aburrida para zamparse un chocolate con churros (José Monleón).⁸⁷³

Tres escenarios en frentes distintos para representar *El bateo* con la alegre y madrileña música de Chueca. Cada vez que cambia la acción se oye el arrastrar de sillas modificando la posición de los espectadores. Una orquesta en mangas de camisa, la voz brava y popular de Nati Mistral, la educada voz de Milagros Martín y del tenor Ángel Gonzalo... Hablan en castizo los actores. Hay un coro y un "ballet". De cuando en cuando los micrófonos y los altavoces se lo llevan todo, se acoplan, pitan, crujen... Todo es parte de la tradición. "El sainete se alarga, al acto original que escribió Antonio Paso se añaden diálogos de Arniches y a las músicas de *El bateo* otras tomadas también del inagotable Chueca. Tampoco se va allí a buscar arte, sino fiesta y remedo de madrileñismo" (Haro Tecglen).⁸⁷⁴

DOS CARADURAS CON SUERTE. AUTOR: Juanito Navarro y Música de Algueró. INTÉRPRETES: Juanito Navarro, Simón Cabido, Begoña Jomar, Juan Carlos Lema. Super vedette: Rossina Vallone. PRIMERAS VEDETTES: Piti Sancho, Liana Maurich. PRIMERA BAILARINA: Chus Gambib. GRUPOS DANZANTES: Los Porteños. BALLET: Lady's. ESCENOGRAFÍA: Burmann. VESTUARIO: Maribel.

⁸⁷³ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "El bateo o ¿Quién bautiza al niño?", *Diario 16*, Madrid, 26 de agosto de 1988.

⁸⁷⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Noches de La Corrala", *El País*, Madrid, 24 de julio de 1988.

COREOGRAFÍA: Arnaldo Benegas. Teatro Calderón del 22 de febrero al 22 de julio de 1990. Y se repone en el mismo teatro del 19 de septiembre al 21 de octubre de 1990. Esta revista es similar a *¡Una vez al año... no hace daño!* estrenada en 1979.

Dos caraduras con suerte (1990) presenta a Juanito Navarro con pantalón de pana, boina pegada al cráneo, “smoking” para noches de gala y chaqueta a cuadros de comisario de policía a falta de pantalones por olvido y a Simón Cabido. También incluye las esbeltas chicas del ballet y toda la parafernalia del género, que consiste en teloncillos engañaojos, vistosidades, países tropicales, puentes neoyorquinos y vestuario semidesnudario. Una revista, chistes políticos y verdes, rasgos de ingenio y procacidades con su carga de popularismo y plebeyismo de la Plaza de la Cebada. Puro ibérico. Varios “sketches”, números musicales vistosos y temática esbozada que va de lo exótico -Tahiti, Tahiti- a lo sainetesco -“La Carnicería”- para impedir el aburrimiento. La conclusión es que se puede pasar.

Está estructurado a base de sketches independientes cuyo único enlace son diversos números musicales. Primero el del humilde sacristán sevillano, Juanón, simpático, popular, dicharachero y muy suyo que no para de discutir con el sacerdote de la parroquia, el vasco padre Pachi. Un cuadro cuyo eje son los diálogos, juegos de palabras, chistes y mal sonantes palabras. En el segundo cuadro un mal humorado comisario de policía, según él, nada olvidadizo, ha de hacer frente diariamente a multiplicidad de estrambóticos personajes que llegan detenidos. El tercero es un número muy popular y querido por el público y que entonces estaba formado por dos personajes muy queridos llamados el Cirilo -un paleta de pueblo- y Doña Croqueta, ambos hacen participes al público de complicidades. En el plano musical sobresale el final y el número de Hollywood, donde los actores encarnan a Harold Lloyd, Chaplin, los hermanos Max, el Gordo y el Flaco todo ello con un pegadizo estribillo (Montijano Ruiz, 2009: 694).

ESTE Y YO CON DOS COJINES. (1980) AUTOR: Gómez Segura y Tony Leblanc. Interpretada por Tony Leblanc y Quique Camoiras. Actor cómico: Toni Rama. Vedettes: Ana Gallarín y Rosana Nieto. La escultural Roseanne y el ballet Gin Park. Teatro Calderón del 29-10-1980 al 14-6-1981

EL TOCADOR DE SEÑORAS. (1982) Presentado como espectáculo cómico-musical-arrevistado de Joaquín Gómez de Segura y el Maestro Salomón para la compañía de revistas de Rosa Valenty. INTÉRPRETES: Paco Osla, Lola Bayo y Paco Peña. BALLET: Paris Dancers. COREOGRAFÍA: Rafael Luna. Teatro Muñoz Seca del 23 de marzo al 9 de octubre de 1983

CON ELLOS LLEGA LA RISA. Espectáculo interpretado por Beatriz Carbajal, Lusón y Codeso, Bigote Arrochet, Manolo de Vega y el Ballet The Pierre Frank Dancers. Estrenado en el Teatro Apolo de Barcelona. En Madrid Teatro Calderón del 2 de enero al 26 de junio de 1983.

LOCURAS DE VERANO. AUTOR: Jorge Llopis y Música de Augusto Algueró. DIRECCIÓN: Alberto Masulli. INTÉRPRETES: Nene Morales, María Elena Flores, José Álvarez, José Albert, Graciela Ruibal, Aida París, Ángel Cammarata y Leo Caro. Teatro Palacio del Progreso del 13 al 31 de julio de 1983

UN REINO PARA TANIA. (1983) AUTOR: Jiménez con música de Allen y García. INTÉRPRETES: Tania Doris, Luis Cuenca, Emilio Laguna, Charo Moreno, Ventura Oller y Máximo Valverde. Teatro Monumental de Madrid del 31-10-1983 al 26-2-1984

DIVIERTASE CON NOSOTROS. (1983) Una recopilación a base de sketches protagonizados por Florinda Chico, Arévalo, Los Hermanos Calatrava, Manolo Cal, Ranas Sreneiders, Roxana Nieto y Melissa. El ballet High Society 84. Teatro Príncipe del 9-12-1983 al 18-3-1984.

En otoño de 1983 los artistas del Molino llegaron a Madrid donde presentaron tres de los programas que representaban en el famoso teatro del Paralelo barcelonés. Andrés Magdaleno presentaba la revista **VIVA EL MOLINO** con Lita Claver “La Maña”, Alfonso Nadal, America imperio, Paco Peña, Rafael García, Silvia Miró, la vedette de color Sandra y una veintena de artistas más. Con el alegre ballet de la Pícaras Molineras y la orquesta El Molino. Esta revista permaneció en cartel en el Teatro Muñoz Seca del 11-10-1983 al 15-1-1984. El segundo programa del repertorio que ofrecieron fue: **DEL PARALELO A LA GRAN VÍA** que es una recopilación de números escenificados en El Molino e interpretados por celebres actores del popular teatro barcelonés. La interpretaban: Teresita “la Mojada”, Tony Rama, la vedette Maricel, Manolo Peña, la supervedette Ana Gallarín y el ballet Las Pícaras Molineras. En el Teatro Muñoz Seca del 17 de enero al 14 de mayo de 1984. Y el último programa que ofreció el Molino de Barcelona en Madrid fue la revista titulada: **LOS CABALLEROS LAS PREFIEREN COMO NOSOTROS** con América Imperio, Pierrot, Maricel y Molino y Juanito Díaz. Teatro Muñoz Seca del 18 de mayo al 1 de julio de 1984.

OLIMPIADAS DE HUMOR. (1984) Un espectáculo de variedades arrevistadas con Bigote Arocet, Manolo de Vega, Fedra Lorente “La Bombi”, Lita Claver “La Maña”, Chicho Gordillo y Manolito Martín. BALLET: Gran Ballet Internacional Show. Teatro Progreso del 31-10-1984 al 6-1-1985.

¡VIVA EL CHAMPAN! (1985) De Raúl SENDER y Oristrell. Con Isabel Alonso, Monica Cano, y Raúl SENDER. En el Teatro Alcázar 18-10-1985. Dos horas de risa y buen humor donde SENDER interpreta distintos personajes en pletóricas interpretaciones, todo ello acompañado por un maravilloso ballet de extraordinarias bellezas. Teatro Alcázar del 18-10-1985 al 30-3-1986.

EN VIVO. (1986) La exitosa pareja de entonces Pajares y Esteso con Marta Valverde en una revista compuesta por dos sketches a cada cual más vodevilesco, puestos al servicio del dúo de cómicos, así como números musicales previsibles con las clásicas imitaciones de Julio Iglesias, El Puma, Rafael, Serrat,... a cargo de Esteso y los chistes de Pajares destacándose el número que se hizo muy popular de *No tenemos magdalenas*.

EL ÚLTIMO TONGO EN PARÍS. AUTOR: Jan y Ricardo Freire. DIRECCIÓN: Justo Pastor. VEDETTE: Bebe Palmer. Cómicos: Julio Riscal, Nancio Reynet, Toni Martín, María Liñan. BALLET: Panam's. COREOGRAFIA: Arnaldo Benegas. Teatro Progreso del 2 al 19 de julio de 1987

MARIDOS EN PARO. (1986) Autor Juan José Alonso Millán y música de García Morcillo. Es la comedia *Hombre rico... ¡pobre hombre!* de Millán, que Zori y Santos habían estrenado en 1980 y que ahora representan adaptada al género de la revista. Un año después en su presentación en Madrid se le cambia el nombre por *Los maridos siguen en paro* (1987. También de Alonso Millán es **BARBA AZUL Y SUS MUJERES** (1980) farsa cómica musical (ver este autor en La Comedia, tocados por el éxito). Otros autores de revistas son Antonio D. Olano y Adrián Ortega cuyos estrenos ya hemos reflejado al hablar de ellos como comediógrafos

A continuación enumeramos otras revistas estrenadas en estos años. Unas en Barcelona, Sevilla, Madrid o girando por España. Muchas llegan a Madrid pero no quedan reflejadas en la Cartelera teatral porque serán representadas en otro tipo de locales muy de moda en la época. Restaurantes espectáculo, cafés teatro, salas de fiesta... darán acogida a estos espectáculos revisteriles, locales como: Pasapoga, Café de Chinitas, Florida Park, Xenón, La Boite del Pintor, El Elefante Blanco, Lady's, Stefanis, Tedesco, La venta del gato, Yulia Music Hall, Cleofás, Scala Melia Castilla, Windsor Gran Vía o Morocco. Entre ellas **La vida en tanga** (1980) de Pintado con música del maestro García Segura. **Riendo se entiende la gente** (1982). **Doña Croqueta no se está quieta** (1982) en Barcelona. **Una reina peligrosa** (1983), escrita para el lucimiento de Tania Doris y su partenaire Luis Cuenca que junto a Emilio Laguna y Eugenio Roca estrenaran en el Teatro Apolo de Barcelona. **Volver al ayer musical** (1984) estrenada en Barcelona. **El chaquetero** (1984) de Fernando Vizcaíno Casas con música de García Segura. Estrenada en Barcelona, en Madrid estuvo en la Boite del Pintor. **¡Doña Croqueta y sus boys!!** (1984) interpretada por Simón

Cabido, Fanny Boy, Ricki Anderson, Saneba Jones, Luis Feder, Manuel Rosales y Coco Lema. Un espectáculo cómico musical presentado en el Teatro Victoria de Barcelona. ***Sexy Show*** (1985) en la Sala Morocco de Madrid. ***Las masajistas*** (1985) en la Sala La Carroza de Madrid. ***Vamos al Arnau*** (1985) con Eva León, Pípper y Sianna Gori en el Teatro Arnau de Barcelona. ***Tal para cual*** (1985) en el Teatro Apolo de Barcelona. ***Una noche con Bibi*** (1986) la revista que dio popularidad a Bibi Andersen que cantaba su célebre número “bananas” acompañada de Javier Campos y Miguel Caicedo. Una revista donde los números musicales carecen de ilación entre sí y únicamente eran acompañados por el dúo de eficaces humoristas. ***¡Ay Felipe de mi IVA!*** de Fernando Vizcaíno Casas y música de Gregorio Segura. Interpretada por Pedro Ruiz, Marta Valverde, Pepe Álvarez y Candela Palazón. Estrenada en Boite del Pintor de Madrid en 1986. ***Doña Mariquita de mi Corazón*** (1986) con María José Cantudo, Juan Carlos Naya, Antonio Funes, Rubén García, Emma Ozores, Pepín Salvador y Ventura Oller. Dirigida por Fernando García de la Vega. Estrenada el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla. Ese mismo año estrena ***La Pepa trae cola*** (1986), una antología de la revista interpretada por María José Cantudo, Zori y Santos y Rubén García que se estrena en Sevilla. También en el Teatro Imperial de Sevilla, “La Cantudo” estrenará el 16-4-1988 ***¡Viva la Pepa!*** (1987) de Adrián Ortega y acompañada en el reparto por Emilio Laguna. ***El Show de Norma Duval*** con Alfonso Lusson y Música del maestro Augusto Alguero (hijo) en ***La Boite Cleofás*** de Madrid en 1986. ***Un marido de IVA y vuelta*** de Jiménez, Allen y García, con música del maestro Soto e interpretada por Tania Doris, Luis Cuenca, Máximo Valverde, Eugenis Roca, Luis Oar y Ricardo Arroyo. Estrenada en el Teatro Apolo de Barcelona en 1987. ***¡Por Norma...!*** (1989) de la compañía de revistas de Norma Duval. ***La risa va de feria*** (1989) de Fernando Esteso y García Morcillo. Interpretada por Fernando Esteso, Arévalo y Beatriz Carbajal, estrenada en Sevilla. ***¿Quieres ser mi amante?*** (1989) de Jiménez, García y Soto. ***¡Vengan mujeres a mí!*** (1988) de Jiménez García y el maestro Soto. Con Luis Cuenca y Rosana Nieto. Estrenada en Sevilla. ***La risa por delante*** (1990). ***Cacao Cachondeao*** (1991), ***Mucho masss*** (1992). ***Pensión Pasión*** (1992) de Francisco Illán y música del maestro Nicolau Beltrán. ***Ríase de la crisis*** (1992) con Juanito Navarro en la Sala Windsor Gran Vía de Madrid.

NOVELES DE LA TRANSICIÓN

Introducción

La realidad social durante la Transición, en estos primeros años en democracia, se refleja en el teatro de forma irregular, intermitente y ambigua. Los teatros y espacios escénicos son precarios. Las estructuras del teatro español son anticuadas en manos del sector privado que solo piensa en el dinero sin importar el arte. Comienzan a habilitarse para teatro espacios de todo tipo (Oliva, 2004: 30). Madrid es el principal centro de producción. La empresa privada trata de imponer el gusto por lo convencional en producciones que suelen mantener la relación entre empresas de compañía y local. Ahora ya no dependen solo de las figuras de la interpretación, también comienza a contar el director y los actores-directores, que su vez podían ser autores. Los productores pueden ser responsables de la puesta en escena, participar en la misma o arrendar un teatro para sus estrenos. Es la figura del empresario de compañía o la compañía de figurón, donde la figura famosa encabeza la compañía. Las compañías encabezadas por primeros actores o actrices, comenzaran paulatinamente a desaparecer (Oliva, 2004: 38-39). La libertad irá por delante de la ley, de ahí los problemas que surgen con *La Torna* (Oliva, 2004: 30). Desaparece la censura y esto implica una tolerancia que no todos los autores entienden igual. Comienza la integración de autores taquilleros y vanguardistas. Llega la estética del destape reclamada desde el teatro independiente y de la que se aprovecha el teatro comercial para incrementar sus ingresos. A finales de los setenta el desnudo inunda los escenarios. La tolerancia con el sexo no se corresponde con la tolerancia política, de ahí el caso de *La Torna* (Oliva, 2004, 44-45).

El comienzo de la Transición es el momento de pago a nuestros dramaturgos por los servicios prestados, que Ruiz Ramón (Pörtl: 1986) lo llama fenómeno “rescate” y “restitución”. “Rescate” alude al estreno indiscriminado de autores españoles en el exilio -Alberti, Arrabal- como manera de cubrir la mala conciencia de los cuarenta años de silencio. “Restitución” supone buscar huecos en la cartelera para los autores de notables dramaturgias en los difíciles años anteriores –Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Romero Esteo, Luis Riaza, José Ruibal, Alberto Miralles, Luis Matilla, García Pintado...- que aparecen en los libros pero en escena ocasional y

discriminadamente. “Tras unos primeros años en los que se estrenaron algunas obras comprometidas en la lucha antifranquista, comenzó la *operación olvido*” (Ragué Arias, 1996: 118). Estos estrenos fueron más testimoniales que otra cosa y los autores no conseguirán establecerse de forma contundente en la escena de los ochenta. Muchos dejaron de escribir o lo harán ocasionalmente y otros seguirán intentando el imposible estreno. Se estrenan muchos textos no representados durante el Régimen que dejan patente el paso del tiempo. Estos son obras con tintes de oposición del grupo realista que están caracterizados por el inconformismo y la rebeldía (Oliva, 2002: 272). Muchos textos no llegaron a los escenarios por falta de confianza de las empresas en los nuevos autores. A juicio de los programadores falta calidad en los mismos. Lo cierto es que hay un nulo sentido del riesgo (Oliva, 2004: 90). Los dramaturgos no están avisados para escribir de otra manera, ni liberados del condicionante de la censura. Les resulta complicado cambiar la forma expresiva propia e inventar una nueva acorde al tiempo. Un tiempo de novísimas circunstancias políticas y sociales en el que hay una invocación constante a una supuesta crisis en el teatro español y que perdurará durante todo el proceso de adaptación a la nueva situación. Aparece el tópico de que el teatro español no está preparado para una rápida y sustanciosa evolución. Que los autores no tenían obras que hablasen de cosas distintas que no fuese la libertad, que no saben salir del corsé de la censura y autocensura y que carecen de iniciativas que busquen actualizar el teatro. Se achaca a la escena que cuando da cuenta de un hecho trascendente ya han surgido otros que lo dejan viejo. Es un tiempo de debate donde se plantea la pervivencia o fugacidad de un teatro de otro tiempo. Se debate entre el continuismo o la innovación (Oliva, 2004: 31).

Existe intención de renovar la puesta en escena y la producción y se buscan novedades en la cartelera. El teatro universitario ha evolucionado hacia un teatro independiente que ahora irrumpe con vitalidad. El teatro independiente, que hasta ahora ha estado relegado a la gira, comienza a estabilizarse en espacios distintos o comerciales. Los independientes en su búsqueda de nuevas ideas las tomarán de los Festivales Internacionales que se van creando y que aportan las novedades europeas -Grotowski y su concepto de “teatro pobre”, el teatro alemán del Berliner, las teorías del teatro de la crueldad de Artaud-. Todos irán incorporando estas ideas a espectáculos que serán modelo para la escena. El teatro se va cargando así de elementos rituales y adquiere sentido ceremonial. Se abre un camino a un teatro para no hacer en los teatros y que tiene al espectador como un elemento más de la puesta en escena. Los independientes tienen su público incondicional, un espectador joven y comprometido. Estos son años de evolución y transformación del teatro

independiente. Ellos han acudido a textos que tienen incidencia inmediata en la situación. Son textos que podían viabilizar una serie de críticas e incluso propuestas políticas, obras de debate social y de reconocimiento de la historia colectiva. Esta transformación supone la aparición de nuevos creadores, la búsqueda de nuevos lenguajes y la absorción y digestión de las teorías y técnicas llegadas de Europa. El director pasa a tener una gran incidencia en los montajes. Toda propuesta ha de tener un director que la asuma y tenga en cuenta las posibilidades de trabajo para los actores. Estas pasan por análisis del repertorio, equilibrio sobre la perspectiva de la temporada (que otras se harán esa temporada), que proyectos u obras se adaptan mejor a las medidas de la compañía. Así el grupo independiente pasará de una idea de trabajo colectivo a una tendencia progresiva hacia la especialización. Las ideas previas no sujetan, tan solo son punto de partida. La dramaturgia se irá haciendo a medida que las necesidades la impongan porque un trabajo profundo de dramaturgia puede resultar perturbador. El trabajo es menos espectacular, con menos fuegos de artificio pero más intenso en cuanto al trabajo de formación y de interpretación del actor. Hay un espíritu artesanal y de familia. Las giras, por otra parte, pueden producir la degradación de los espectáculos. La itinerancia pesa mucho y crea unas condiciones de convivencia que son el mejor caldo de cultivo para broncas, peleas y escisiones. Por otro lado, las ayudas y subvenciones económicas son una incógnita que no se despeja hasta el último momento y se reciben cuando ya te has gastado lo que te dan y mucho más, siempre con retrasos (Fernández Torres, 1987).⁸⁷⁵

Los escritores teatrales del franquismo se encuentran de repente con una situación distinta que requiere lenguajes, problemáticas, tratamientos distintos y un cambio de óptica difícil de improvisar. Esta óptica diferente va a surgir de un grupo de autores, que a partir de 1975 se incorpora a la escritura teatral española como una nueva promoción de dramaturgos, que generalmente compaginan la formación intelectual universitaria con el conocimiento y práctica de la profesión teatral, consecuencia de su paso por el teatro independiente o universitario y que “se muestran proclives a un teatro novedoso en lo ideológico y en su lenguaje. Perciben la realidad que les rodea de forma distinta” (Pérez Rasilla, 2003a: 2855). La base formal de sus creaciones será el realismo crítico pero este cederá protagonismo a otras formas escénicas ya que van a incorporar elementos de otros géneros tradicionales -considerados géneros menores como el sainete, el vodevil, la canción, el teatro popular, el chiste, etc.- y van a buscar el desarrollo de modos de

⁸⁷⁵ Sobre el teatro independiente hemos manejado una serie de artículos recogidos por Alberto Fernández Torres y publicados por el CNTE en 1987.

comunicación con públicos diferentes a los habituales en el teatro burgués (Berenguer y Pérez, 1998: 105-110). Su teatro es novedoso en lo ideológico y en su lenguaje. Está impregnado de humor, ironía y “el relativismo sustituye a la visión absolutista de la verdad única” (Pérez Rasilla, 2003a: 2855). Aprenden el oficio a pie de escenario, temas de la calle, personajes perfectamente reconocibles para el público (Oliva, 2004: 101). Ellos van a percibir la realidad de una manera distinta.

UN AUTOR PUENTE

Autor puente entre la llamada *generación realista* y la del *Arte Nuevo* es Domingo Miras. La mayor parte de su producción son obras de teatro histórico. Cultiva este género con la intención de hacer reflexionar y a la vez desmitificar acontecimientos presentes y pasados. Afirma, que en sus obras existe una mirada crítica de carácter político extensible a los rigores de la justicia oficial:

Creo que el teatro debe incidir sobre una problemática preferentemente política. Intentar hacer un teatro político en la España de hoy con personajes políticos de hoy es una empresa imposible, por mucho que hablen de apertura. En cambio, si al teatro político le pones unas calzas del siglo XVII o una chistera del XIX, a lo mejor pasa la censura y, a pesar de sus limitaciones, funciona, porque es evidente que este camino impone al teatro político unas ciertas limitaciones, cara a su incidencia sobre la ideología del público (Fernández Torres, 1974: 9).

Esa justicia oficial acaba destruyendo al débil y por eso muchos de sus personajes, como La Saturna, tienen un fin trágico, al que están inexorablemente abocados. Para Domingo Miras, lo injusto gana la batalla a lo justo, esa es una realidad cotidiana que traspasa a sus obras. Nuestro autor se inicia en la dramaturgia en 1970 con *Una familia normal*. Tras una primera etapa de realismo, arraigado en su época e interesado por los mitos helénicos y los personajes femeninos presentados como víctimas del destino o del poder opresor, vendrá otra caracterizada por enfocar a las mujeres protagonistas como seres socialmente marginados -*La Saturna*, *La venta del ahorcado*, *Las brujas de Barahona* o *Las alumbradas de la Encarnación Benita*-. En una tercera etapa, aun manteniendo la tendencia combativa, tomará la estética de vanguardia de los “nuevos autores” en su deseo de convertir los textos en espectáculos de teatro total. Es un autor de

densidad ideológica, compromiso político e interés por los clásicos y los temas históricos (Bonnín Valls, 1998: 261-262). Autor tardío, va a iniciarse como dramaturgo en 1970 y realizará su primer estreno en plena transición.

Domingo Miras⁸⁷⁶ (*Campo de Criptana, Ciudad Real, 1934*).

Licenciado en Derecho, gana unas oposiciones al Cuerpo Técnico de la Administración Civil, en 1961, y el ejercicio de la función pública es desde entonces su medio de vida. A partir de 1966 fija su residencia en Madrid. Comienza a interesarse por el teatro, aunque exclusivamente a título de espectador. Sus tanteos como autor de textos dramáticos surge en 1971 escribiendo varias obras que se puede considerar como ejercicios de aprendizaje -*Una familia normal* (1971), *Gente que prospera* (1971), *Nivel de vida* (1971) y *La sal de la tierra* (1971)-. En esta primera etapa se interesa también por el mundo clásico recreando tres importantes mitos: *Egisto* (1971) estrenada en 1974 en el teatro de la Zarzuela, *Fedra* (1972) y *Penélope*. Las obras de esta primera época han sido consideradas inválidas por el autor porque entiende que adolecen de un lenguaje impersonal e indefinido en el que no se reconoce. Se trata de una época de tanteos tras la cual descubre su camino estético mediante una serie de dramas ambientados en ciertos momentos de la historia de España y, en particular, de la de sus siglos de oro. Esta segunda etapa se inicia con *La Saturna*.

LA SATURNA. AUTOR: Domingo Miras DIRECCIÓN: Manuel Canseco. INTÉRPRETES: Julia Trujillo, Trini Alonso, María Carrasco, María Mesa, Charo Moreno, María Jesús Hoyos, Francisco Piquer, Alfonso del Real, Francisco Merino, Miguel Palenzuela, Teófilo Calle y otros. ESCENOGRAFÍA: M. Canseco con bocetos de Sendras. VESTUARIO: Peris Hermanos. ATREZZO: Mateos. Centro Cultural de la Villa del 8 de octubre al 2 de noviembre de 1980.

*La Saturna*⁸⁷⁷ (1973) obtiene el premio “Diego Sánchez de Badajoz”. Se publica en la revista *Pipirijaina* en 1974. Bajo la dirección de César Oliva se monta en 1977 por la Compañía Corral de Almagro. Su estreno en Madrid tiene lugar en 1980 con dirección de Manuel Canseco. Se trata de una original mirada al mundo de Quevedo y de su novela picaresca *La vida del Buscón*. De ella no toma solo el argumento, sino sus personajes y

⁸⁷⁶ La bibliografía manejada sobre el autor es: SERRANO, 1991 y OLIVA, 2002.

⁸⁷⁷ Texto de referencia para nuestro estudio de la obra y réplicas mencionadas de la mismo son de MIRAS, 1974.

el espíritu impertinente y crítico. Para ello utiliza a la celestinesca Aldonza Saturno de Rebollo, víctima de la intolerancia inquisitorial. Ella trata de salvar a su marido e hijo de la inquisición. Para hacerlo viaja de Madrid a Segovia y viceversa y tropezará con adversidades que surgen del extraño y peligroso contexto que rodea la vida real del imperio.

El discurso grotesco del drama, desarrollado mediante un rico lenguaje tanto verbal como plástico, está próximo al esperpento. *La Saturna* se estructura en doce cuadros. El primero y el último transcurren en 1620 y el resto entre 1580 y 1590. Los cuadros son episodios sueltos, a la manera brechtiana, mediante elipsis o saltos de gran dinamismo en su organización. Cada uno tiene un núcleo argumental que le permite aislarlo del resto, aunque guardan relación (Serrano, 1991: 90). Excepto primero y último, todos son consecutivos temporalmente. La acción se desarrolla en Segovia, Madrid y el camino entre ambas, excepto los episodios primero y último.

La obra se inicia con Quevedo quejándose de la censura. Un discurso próximo al del autor contemporáneo del período franquista. Aparece don Pablos, protagonista de *El Buscón*, fundiéndose realidad y ficción al introducirse el personaje en el espacio del autor. Ambos son una ficción ideada por el dramaturgo, juego metateatral, cuyo viaje se inicia en el segundo cuadro hasta el undécimo y que termina regresando al habitáculo de Quevedo. Don Pablos dejará de ser narrador y su historia será encarnada por los protagonistas. El argumento recae en su madre, La Saturna, ejemplo de sacrificio y llena de valentía por su hijo. La Saturna responde al nombre de Aldonza. Según Lorenzo López Sancho, Domingo Miras utiliza para el nombre de la protagonista la edición de 1626 hecha en Zaragoza por Pedro Verges, en la que el nombre de la madre de Pablillos es Aldonza Saturno de Revollo (ABC, 12-10-1980).⁸⁷⁸ En el cuadro segundo, en casa de la Comadre, Saturna restituye la virginidad de una Moza. Su prima Ana le trae la noticia de que el alguacil apreso a su marido por robar la bolsa a un cliente en la barbería y a su hijo Clemente, de siete años, por cómplice. Decide ir a Madrid para ver a don Alonso Coronel y pedirle una carta de exculpación para su hijo. Disfrazada de hombre camina por el puerto de Fuenfría con Pedro Quintanar marido de su prima. La noche cae y Pedro la incita a relaciones sexuales. Ella cede pero el ímpetu y bravuconería de Pedro queda en entredicho. El enmascara la situación con un exagerado arrepentimiento y trata de fingirse culpable de un adulterio provocado por Saturna, a quien amenaza e increpa. En el cuadro

⁸⁷⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La Saturna* o la picaresca revisada por Domingo Miras”, ABC, Madrid, 12 de octubre de 1980, pg. 55.

tercero ella adopta vestimenta de hombre con el fin de evitar problemas. En el teatro del Siglo de Oro existe gran profusión de personajes femeninos disfrazados de hombre que tienen origen literario y no son una manifestación de la realidad española de aquel tiempo. Los grandes autores se ocupaban de este tema por influencia del teatro italiano. Para Carmen Bravo es Lope de Vega quien introduce variaciones y novedades que luego serán tópicos en los dramaturgos posteriores (Bravo Villasante, 1995: 18). En la obra de Domingo Miras, los diferentes atuendos que utiliza Saturna para salir airosa de situaciones comprometidas acaban volviéndose contra ella, hasta el punto de convertirse en motivo de difamación. El cuadro cuarto es la mañana en el camino real. La Saturna y Pedro caminan cansados. Se encuentran con una compañía de cómicos que van hacia Madrid. Tras la confusión por los ropajes masculinos y el posterior conocimiento de su causa, los cómicos la suben al carro y la acercan a la corte -un homenaje de Miras a la profesión teatral, que se une así a la tradición de hacer aparecer el mundo del teatro en el teatro-. Después hallamos a don Alonso en casa de un primo. Saturna, que viste ropas de mujer prestadas por una de las cómicas, entra a la estancia y le ruega que saque a los suyos de la cárcel. Don Alonso al estar en casa ajena la emplaza para más tarde. Saturna insiste y consigue la carta al tiempo que le promete devolverle el favor. Don Alonso quiere cobrárselo allí mismo. Forcejean, La Saturna le golpea en los testículos y escapa. Vemos a los cómicos descansan en la posada, el Autor les comunica que tienen corral donde representar pero que no cobrarán hasta pasados tres días porque con la primera representación pagarán el alquiler del local. Aparece Aldonza con las ropas hecha jirones y se lo reprochan. Saturna explica el motivo y acuerda regalar la ropa de hombre a cambio del vestido destrozado. Como no se puede andar por los caminos, de vuelta a Segovia, con ropas de mujer, le ofrecen un traje de fraile muy viejo. Pedro se niega a acompañarla, quiere gozar de la vida libertina de Madrid. Ahora llegará un alguacil comunicando que por haber fallecido de viruela la hija del Alcalde, se suspenderán las actuaciones durante ocho días. En el séptimo cuadro inicia el regreso disfrazada de fraile. En el camino se encuentra a dos guardias y a un preso. Intenta pasar de largo pero la detienen dándole conversación, y comentando que van a Sevilla a ejecutar al preso. Este es un viejo caballero mujeriego de nombre Juan, quien escapó con una monja -alusión al *Don Juan* de Zorrilla. Miras introduce a un Tenorio envejecido e indirectamente a doña Inés a quien se refieren en tercera persona. Para Virtudes Serrano, “la decadencia de este envejecido don Juan viene a significar el estado actual del teatro que muchos dramaturgos, entre ellos Domingo Miras, venían denunciando desde hacía años” (Serrano, 1991: 100-101)-. Al

acercarse, la Saturna, a bendecir al preso, este nota algo extraño que hace sospechar a los guardias. Viéndose a punto de ser descubierta les ofrece los veinte ducados que le había dado don Alonso y huye continuando su ruta. Atardece, pasan dos pastores atravesando las tierras de un labrador. Este les protesta porque las ovejas destrozan la siembra, entonces es agredido con piedras y lo dejan mal herido. Por allí pasan don Lope de Guevara, veterano de la guerra de Flandes, que se ha unido a la Saturna, a quien le narra fanfarronamente sus hazañas. Al descubrir al labrador, la Saturna se compadece y el soldado marcha por no vérselas con la justicia. Ella opta por seguirlo. Ha caído la noche y hacen un alto en el camino. El militar quiere violentar al que cree un fraile adolescente. Una vez más, el disfraz se vuelve en contra de la protagonista. En el cuadro décimo tenemos un escenario nocturno, fantasmal, donde Saturna cree hablar con el Rey. Sufre una alucinación. Ve un hombre y un niño moribundo que relaciona con su hijo. Intenta pensar que no es él y continúa esperanzada en que la carta de don Alonso lo salve. Llega a su casa. Los muchachos del pueblo, al verla de monje, la acusan de bruja. Su prima Ana le anuncia que Clementico ha muerto azotado por el verdugo. Su marido también azotado ya anda libre. Clemente regresa ebrio y le propina una paliza acusándola de infidelidad y brujería. Acuden las vecinas que separan a Clemente atrayéndolo con las faldas subidas y la insinuación de algo más. Regresa arrepentido el agresor buscando cobijo en la maltratada Aldonza -Virtudes Serrano señala la caracterización esperpéntica del personaje de Clemente Pablos y la aparición de un elemento de gran eficacia escénica como es la red que apresa a Clemente, entendida como símbolo de la sociedad (Serrano, 1991)-. Finaliza la obra con el cuadro duodécimo. Pablos narra la muerte de Saturna en la hoguera. Nada sabemos desde que Saturna regresa hasta ser ajusticiada. En ese momento, cuando Pablos acaba su intervención tratando de iluminar su entendimiento y deja solo a Quevedo, surge la Saturna inquiriendo al autor. Es la voz de la protesta contra la censura. Una protesta que cuando se compuso la obra ya no se ejercía con la misma fuerza que anteriormente y que en su estreno ya había desaparecido, pero su secuela psicológica no estaba superada y su condicionamiento todavía permanecía presente: *“QUEVEDO.- No, esto así no pasa. Esto no lo pasa nuestra censura en ninguna manera. Tendré que ver de arreglallo”*.

Domingo Miras está a caballo entre la *Generación Realista* y el *Nuevo Teatro*. El undécimo cuadro y el segundo, en el que la Comadre repara un virgo, puede considerarse ejemplo del costumbrismo en la línea de los *realistas*. En la construcción de los personajes y en las relaciones entre ellos es donde Miras hace notar más el peso de su dramaturgia.

Su admiración por Quevedo se transforma en homenaje. Respecto a los roles sexuales, establece vínculos basados en la dominación masculina que toma la honra como parámetro de su existencia. No obstante, Miras convierte en heroínas a sus personajes femeninos. Son luchadoras infatigables a las que los sistemas políticos-sociales y culturales en los que viven inmersas terminan por aniquilarlas. La mujer queda reducida a bruja o adúltera y su destino es la hoguera. Así, como relata don Pablos, muere La Saturna, víctima de la Inquisición. Su marido la juzga sin que pueda defenderse, el marido de su prima la utiliza según sus intereses... La hipocresía de la sociedad es palpable. La Comadre alaba a Saturna por interés, igual que la Madre de la Moza, quien paga una operación, de cuyo éxito dependerá su futura posición social. Hipócrita es don Alonso, quien bajo apariencia de señor, se alimenta de las desgracias ajenas. Los guardias se dejan comprar desprovistos de toda moralidad. Al descubierto queda la personalidad del soldado bravucón y cobarde que huye ante las dificultades y que oculta su homosexualidad. A los cómicos, cuya vida nómada y miserable se detiene en describir, el autor dedica todo tipo de calificativos peyorativos: *“PEDRO.- Hablo de todos los de su oficio. Gente deshonesto y maliciosa, haragana y embustero, amontonado en caminos y posadas, y sin más ley que sus pésimas costumbres. Rufianes los unos, putas las otras, y todos igualmente desvergonzados y bellacos, por no decir herejes”*. Entre ellos también hay clases, el Autor domina al ser empresario y propietario del carro. Incluso su poder se convierte en despotismo al amenazar a una de las cómicas. La figura del Rey surge como aparición fantasmal, como dios déspota que piensa por sus súbditos y se impone de modo absoluto. Miras muestra el poder como una aparición diabólica, la crítica se hace dura cuando el Rey se considera como una prostituta y da muestras de antropofagia -esto nos recuerda el cuadro de Goya: "Saturno devorando a sus hijos"- . El objetivo del poder es su permanencia y la imposición de una voluntad sin posibilidad de réplica. Frente a la imagen regia, como un Saturno devorador, se contrapone el apodo de "La Saturna", una mujer tierna y maternal. La gente del pueblo tampoco está exenta de brutalidad, los pastores hieren de muerte al campesino y lo golpean con saña para ganarse la autoridad y la razón con la imposición de la violencia. Surgen comparaciones entre lo rural y urbano. Pedro Quintanar critica a Madrid, antro de prostitución, a la vez que le complace. Hipocresía, mezquindad, ignorancia y brutalidad son los atributos de la sociedad de los siglos XVI Y XVII que retrata el autor. No olvidemos que la cultura del Barroco es una cultura de la decadencia y que con ella nace la modernidad con todos sus conflictos a flor de piel.

Hemos hablado de ambientes costumbristas pero Miras tampoco deja de lado una fantasía quijotesca que le sirve para denunciar el falso mundo de las apariencias. La insumisión de Saturna, su rebeldía como madre, da lugar a una dialéctica entre la realidad y la ficción de un autor que, a su vez, actúa como personaje, lo cual implica el planteamiento de la función social del escritor:

SATURNA.- ¡Maldito seáis tú, y cuantos son como tú! ¡Malditos seáis todos! ¡Todos los que escribís y los que leéis, los que coméis y dormís mientras las hogueras alumbran las plazas y los gritos rompen en el aire! ¡Los que sufrís fingidamente un dolor que solo es nuestro! [...] Vuestro dolor de corazón no nos sirve de nada ni en nada nos ayuda, vuestra mala conciencia es cosa vuestra, no esperéis gratitud a cambio de ella... (Miras, 1974).

Respecto al lenguaje, el autor pretende recrear a los clásicos, pero también llega a manifestarse con crudeza, propiciada por la situación que se desarrolla. Para Virtudes Serrano el lenguaje empleado da sensación de verosimilitud. Destaca el éxito que el dramaturgo logra al fundir una variedad de registros lingüísticos. A veces el autor suele recurrir a la nota poética, tanto en el discurso del personaje de Saturna como en alguna acotación (Serrano, 1991: 109-112): “*La luna menguante y escuálida, más bien que alumbrar, aumenta las sombras, desdibuja los perfiles y fantasea los bultos, haciendo del panorama un delirio surrealista embadurnado de tinta*”.

DE SAN PASCUAL A SAN GIL. AUTOR: Domingo Miras. DIRECCIÓN: Gerardo Malla. INTÉRPRETES: Lola Gaos, Gerardo Malla, Abel Vitón, Nicolás Mayo, Rodolfo Póveda, Guadalupe Gumes, Pepa Valiente, Margarita Lascoiti, Vicente Gil, Amparo Valle, Manuel Pereiro, Rafael Díaz, José María González, Federico de Benito, José Albiach, Pedro Díez del Corral. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Gerardo Vera. MÚSICA: Javier Alejano. COREOGRAFÍA: Antonio Llopis. Teatro Español del 3 de junio al 6 de julio de 1980.

*De San Pascual a San Gil*⁸⁷⁹ (1974) es premio Lope de Vega (1975), publicada en la revista *Tiempo de Historia* ese mismo año y que llegará al escenario del teatro Español en 1980. Las bases del premio Lope de Vega incluyen el estreno de la obra ganadora en dicho teatro, pero el incendio del Español -y la desidia habitual del premio convocado-

⁸⁷⁹ Nuestro estudio y las réplicas que aparecen en el mismo pertenecen a la edición MIRAS, 1980.

retrasa su estreno. El montaje correrá a cargo de El Búho, Compañía de Teatro, bajo la dirección de Gerardo Malla, aunque la obra se había estrenado con anterioridad -en diferentes localidades- por grupos de teatro aficionado. Los referentes de esta obra se encuentran en Valle-Inclán y su *Corte de los milagros* y su intención es presentar la intolerancia de una sociedad beata, manipulada y podrida, próxima a la que la historia de España ofrecía en ese momento. Sus esperpénticos coros, fantasmagóricas figuras e imágenes, recuerdan tópicos expresivos españoles. La historia parte del período histórico entre 1843 y 1875 y construye una obra en torno a los problemas políticos y sociales de ese momento. El autor se nutre de datos históricos verídicos, de personalidades y hechos, para componer la farsa. El argumento se centra en la reina Isabel II y los enfrentamientos, que tuvieron lugar entre moderados, progresistas y demócratas, durante su reinado.

El autor divide la obra en dos partes. Una primera, en la que la reina busca consejo entre sus allegados, especialmente en la Iglesia, de la mano de sor Patrocinio y la segunda, caracterizada por las revueltas populares. La línea de acción es continua. Los acontecimientos corresponden al bienio progresista comprendido entre 1854 y 1856 y al enfrentamiento de moderados y progresistas. Los moderados, compuestos por una pequeña burguesía, débil cuantitativamente, se apoyan en el ejército para hacer frente a las revueltas campesinas. Estos proponen conciliar los cambios sociales y mentales determinados por la Revolución pero manteniendo la continuidad histórica. Esta se refleja en la supremacía de las instituciones, el Rey y las Cortes. Sus características serán la defensa de la propiedad privada como principio sagrado, absoluto e intangible, la defensa del orden público, el centralismo, el cultivo de unos signos externos de respetabilidad y que llevará a esta clase dirigente a presentarse como protectora del *orden moral* y a buscar el entendimiento con la Iglesia católica. La oposición contra los moderados proviene de clases no proletarizadas, organizadas políticamente en torno al progresismo de Espartero y de Prim. La *voluntad nacional* será santo y seña de los progresistas, su ídolo el general Espartero y su forma de acción política la Milicia Nacional (cuando esta se pone de su parte), el motín, la barricada, la jornada callejera y la *junta* en rebeldía. Todo lo que sea preciso para afirmar la *voluntad nacional* frente al poder constituido. La población urbana sentirá simpatía hacia la tropa porque los soldados son también *hijos del pueblo* y los sargentos, por su extracción social, son generalmente progresistas. El progresismo, agotada su función antagónica frente a los moderados, con el hundimiento del trono de Isabel II, desembocará en la democracia. Esta desgajada del progresismo desde 1848, veinte años después, se presentará como heredera indiscutible. La democracia propugna

lo que el progresismo no había osado poner en la bandera ni en su Constitución, el sufragio universal.

En la obra de Domingo Miras, sin embargo, la aparición de los demócratas es discreta, limitándola a un ala débil del progresismo. La obra, aunque arranca de un acontecimiento histórico, no permanece fiel a la realidad y adopta la farsa como vía de escape hacia una dramatización fantasiosa. De *San Pascual* a *San Gil* se inicia con el rapto de sor Patrocinio -principal consejera de la reina- por el diablo, quien pretende conquistar a la monja para su causa política. Ella se niega: “*SOR PATROCINIO.- ¡Jesús, Jesús y Jesús! ¡Mis llagas y mis divinos favores, al servicio de Luzbel! EL MALIGNO.- ¡Al servicio del Progreso, pichona! ¡Estás desperdiciando de una manera lastimosa el poder político que mana de tus llagas! Los carlinos son una causa perdida, criatura: ¡el futuro de España es progresista!*”.⁸⁸⁰ El tono jocoso de la escena es extensible a otras como la de los Fantasma de la Democracia ante la reina y sor Patrocinio -cuyo nombre María de los Dolores Quiroga perdió al tomar los hábitos y se cambió por sor María Rafael del Patrocinio-, a quien el diablo suele llamar Lolita: “*LOS FANTASMAS DE LA DEMOCRACIA.- ¡Uuuuhh! ¡Uuuuhh! LAS DOS.- ¡Aaaayy! ... ¡El fantasma! ¡El fantasma de la democracia! LOS FANTASMAS.- ¡Uuuuhh!...*” El autor, al adoptar la farsa, exagera los trazos de sus personajes distanciándose de los hechos reales. En el caso de la reina, su actitud infantil roza la idiotez, no exenta de un desequilibrio mental y una afición a la bebida. En esa misma línea se desarrolla el comportamiento histérico de la monja, del Rey y de la Corte, que acusan una grave deficiencia mental; un padre Claret o un O'Donnell pusilánimes y un pueblo alborotador que se mantiene en la miseria de cada día.

Domingo Miras: La historia de España es una especie de rueda o círculo vicioso [...] Los últimos años del reinado de Isabel II fueron muy característicos. Para la "España oficial" de la época, la derecha era Narváez (partido moderado) y la izquierda O'Donnell (partido unionista) estos se turnaban en el poder. Mientras Prim y los progresistas quedaban extramuros del sistema y no digamos los demócratas que eran la bicha innombrable. Para la "España real" Narváez era un ultra, O'Donnell un derechista, Prim venía a ser el centro y los demócratas serían la izquierda (De las Heras: 1975: 18-19).

⁸⁸⁰ Las réplicas y extractos de la obra son de MIRAS, 1980.

Si Domingo Miras quería establecer un paralelismo entre la España de Isabel II y la España de la transición política -de sus días (1975)-, asimilando a los conservadores, -que se resisten a perder su poder, incluidos los ultras- con los "moderados" y al nuevo gobierno -que convive con los anteriores y pugna por un régimen democrático- con los progresistas, se echa en falta una mayor envoltura dramática, tal vez conseguida si se hubiera alejado de la ligereza que imprime la farsa. La puerilidad de sor Patrocinio contrasta con la influencia que tuvo en las decisiones de la reina. La Iglesia gozó de un lugar privilegiado a la hora de aconsejar a Isabel II y la intermediaria fue esta monja. Desde la comunidad de San Pascual a la artillería de San Gil, pasando por todos los espacios madrileños nombrados y por las diferentes clases sociales existentes en España, podría haberse sacado mayor rendimiento al tema. El autor juega con las luces para marcar tránsitos temporales o espaciales o para crear acciones cronológicamente simultáneas, pero que se dan alternativamente en el espacio:

Oscuro. Las tinieblas obligan a los hipotéticos espectadores a comprender que lo que sigue se halla separado de lo visto por una ruptura de tiempo o de lugar, o quizá de ambos a dos. Al hacerse nuevamente visible el espacio escénico, resulta que sobre él se nos ofrece dos escenas simultáneas e independientes. Una de ellas es la tertulia de la Reina, y la otra la tertulia del Rey. Ambas están rodeadas por zonas oscuras, y es también oscuro el espacio que las separa. Huelga decir que en cada una de las tertulias no se oye lo que hablan en la otra (Miras, 1980: 29).

En ocasiones, Miras plantea la intriga a modo de novela por entregas o de un serial televisivo: “Pausa, expectación, intriga. ¿Qué ocurrirá en nuestra verídica historia?” También desliza un cierto sentido irónico: “Dispara la barricada, con gran estrépito, sobre el respetable público. Se recomienda que los fusiles carezcan de bala...” “A la jocosidad de personajes, añadimos la frivolidad de la expresión que junto a los dichos y refranes populares crean un ambiente distendido. También, con esa intención humorística, surgen guiños al espectador: “CORO.- (Canta, con leve bamboleo de caderas) Buscando en el baúl de los recuerdos”. El autor, a través de los personajes y del juego escénico, anuncia el final de la primera parte: “O'DONNELL.- Con esta Señora no se puede gobernar... CANOVAS.- No se preocupe. Vamos a la antesala a esperar el

segundo acto del sainete, y echaremos un cigarro. CORO.- (Saliendo) ¡Eso, a descansar, a descansar! (Salen todos, puro en mano, mientras se hace el oscuro.)”.

De San pascual a San Gil no tuvo una buena acogida por parte de la crítica, hay quien se expresa con toda rotundidad al afirmar que es otro batacazo, que al crítico, tan habituado por su oficio a la paciencia, le obligó a atornillarse literalmente a su butaca para no unirse a los muchos espectadores que buscaron la salvación en la huida (López Sancho).⁸⁸¹ Otros destacan aciertos textuales que no consiguen materializarse en escena: Lo que atrae de esta obra -siempre que no se tengan las ideas opuestas- es compartir con el autor su punto de vista, su crítica. Que resulta de unas modas antiguas, de un cruce entre Valle-Inclán y Bertolt Brecht. Pero Valle-Inclán tenía un talento idiomático, una capacidad extraordinaria para que los personajes del esperpento fueran también seres humanos y una profundidad de visión de la historia de España, y Brecht una didáctica, una penetración política, un sentido teatral de las situaciones, además de un humanismo. No es el caso de esta obra. Las dos formas utilizadas chocan, se combinan y terminan ofreciendo un espectáculo como infantil (Haro Tecglen).⁸⁸²

LA VENTA DEL AHORCADO. AUTOR: Domingo Miras. DIRECCIÓN: César Oliva. INTÉRPRETES: Grupo de Teatro Universitario de Murcia. Sala Cadarso 5 y 6 de febrero de 1977.

Escribe *La venta del ahorcado*⁸⁸³ (1975) que se representa por el Teatro Universitario de Murcia, dirigida por César Oliva y que en Madrid se estrena en la Sala Cadalso en febrero de 1977. Se trata de un drama rural, casi esperpéntico, más sobrio y despojado de efectos espectaculares. Alejado de referencias clásicas plantea el caso de unos pobres seres que matan a su dueño para poder sobrevivir. Se trata de un verdadero retablo de la avaricia y la lujuria en el que no falta el romance de ciegos y que se ve rematado por una impresionante escena final inspirada en la Danza de la Muerte. Una escena con un realismo que trasciende la realidad, la fantasía y la alegoría, en la forma como aparece una justicia implacable, que juzgará y condenará el delito cometido. Clima de misterio, terror y humor. La obra se caracteriza por una áspera textura. El autor busca en los elementos propios de su historia los máximos recursos expresivos. El estilo huye de cualquier significación connotativa en beneficio de una narración directa, aunque el autor

⁸⁸¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*De San Pascual a San Gil*, otro destrozo”, *ABC*, Madrid, 5 de junio de 1980, pg. 49.

⁸⁸² Crítica de HARO TECGLEN, E., “Una víctima” *El País*, Madrid, 5 de junio de 1980, pg. 37.

⁸⁸³ Como referente textual para nuestro estudio hemos manejado la edición MIRAS, 1985a.

guarda una sorprendente carta final que proyecta la historia por caminos simbólicos de elevada cota. En este sentido, *La Venta del Ahorcado* se podría dividir en dos partes diferenciadas: el relato propiamente dicho de un asesinato en una perdida venta, y el fantástico -y nunca mejor dicho- ajusticiamiento de los culpables en la escena final. Por otro lado, la obra presenta, por voluntad del autor y exigencias del espectáculo teatral actual, otra división tópica, la de las partes o actos que son dos en este caso (Álvaro, 1978: 233). La pieza arranca con una tremenda escena, la muerte del cacique don Terencio en pleno acto sexual con Donata la ventera y coima a disposición exclusiva del Señor. Esta Primera Secuencia está construida sobre una violenta acción, llena de contraluces, que constituye un auténtico aguafuerte. La Segunda, engarzada con la anterior por los gritos de Donata reclamando ayuda, configura las reacciones de los personajes de la Venta ante la muerte. Es evidente que, junto al respeto que produce la muerte en estas pobres gentes, no hay ni un asomo de compasión, contrariamente los campos del poder y sus víctimas quedan perfectamente dibujadas. Una de las intenciones subliminales del autor está en demostrar la falsedad de las prácticas brujeriles. Bajo una adecuada capa de humor, así la Tercera Secuencia, plantea el conjuro que la Madre Conejita ofrece al diablo para que el alma de don Terencio vaya derecha a donde deba ir. En la Cuarta introduce, en la línea de violencia en que se mueve, el comportamiento sexual de estos personajes. En ella, aprovechando un intencionado aparte con Donata, los rudos Nando y Banderas intentan forzarla. En apenas media hora la ventera ha permitido la penetración del cacique y ahora debe eludir la de los arrieros. Restablecida la situación, un nuevo susto conmoverá a los habitantes de la Venta, es la aparición de un «espanto», que será una simple insistencia en las falsas creencias en fantasmas. La Secuencia Quinta prepara al difunto para su muy extraño responsorio final y se coordina con la siguiente, última de la primera parte, fiesta lúgubre, sin perder el sentido del humor que preside la obra. Humor por la mirada irónica a estas pobres gentes, que por otro lado es un mundo violento. El responsorio resultará un profano rosario por el alma de don Terencio en forma de vulgares cantos de ciego. Un trueno, como si el cielo fuese incapaz de soportar tal profanación, hace de telón de la primera parte. La Secuencia Séptima es la única ruptura espacial. Es otro lugar distinto al de la Venta -único espacio hasta el momento-. En esta Secuencia Ariche, el mozo, transporta un ataúd hasta la Venta para poder disponer el cuerpo. El monólogo de Ariche será cortado por una pareja de guardias civiles que se enteran de lo sucedido. Ya de nuevo en la Venta, llega la Señora a recoger el cuerpo de su marido. Con ella llegan los guardias que la ayudarán. Destacamos ahora una nueva escena de violencia -la menos justificada-

, es la pelea entre Donata y doña Madrona. La misión de sacar el cadáver se cumple y quedarán solos los venteros. Solos no, porque el remordimiento, la inseguridad de sus acciones y un terror absoluto se va apoderando de ellos. Ahora surge un sorprendente final al entrar tres personajes fantásticos en una narración realista. Son las *tres muertes* que dan un nuevo tono. El desenlace de la definitiva riña matrimonial entre Donata y Juanico, en la que la culpa busca un sujeto, es traducida por el autor en una realidad onírica. Juanico el de la Venta pudo terminar matando a su mujer y suicidándose después, pero el autor prefiere contarlos de otra manera. La Justicia de los pobres, que no es igual que «la otra», hace de verdugo implacable. Y como aquella Justicia es de todos los tiempos, el autor nos la presenta anacrónica -los textos de las *tres muertes* son arcaizantes, a veces tomados directamente de Alfonso X en su lenguaje oral-. Otro brutal contraste (Oliva, 1985: 9-12).⁸⁸⁴

Las diez secuencias enmarcan el tiempo dramático. Tiempo realista para las nueve primeras y un tiempo que cambia y se estira angustiosamente en la última. La puesta en escena ha de tener en cuenta el contraste como estilo, el realismo como reto y la palabra como realidad. El contraste es eje y centro del espectáculo. En la primera secuencia tenemos junto a la oscuridad del coito inicial, una verborrea exuberante, “amor” junto a “muerte”. En la segunda luces que tiemblan, voces que llegan, miedo y rencor. Todo descrito con un diálogo duro, real, brutal a veces, conjugado con un fuerte sentido del humor. Un humor también derivado del tema funerario. En la tercera el conjuro entre luces contrastadas, buscando el frustrado intento del pájaro que no sale de la hoya, humor. La violencia viene a contrastar en el intento de violación de la cuarta. Después la comicidad del “espanto”, la muerte, falsas creencias, violencia y el nunca perdido sentido del humor que se unen en una explosión vitalista, contrastando con el velatorio, en la fiesta final de la sexta. La segunda parte se abre con otro contraste, un perdido camino, un lugar totalmente distinto. La pareja de guardias dará nuevas posibilidades al habitual tono humorístico. En la octava se presenta a la Señora, con diferente estilo, con otros personajes, un estilo roto por su pelea y que provoca un nuevo clima de violencia. Tras ella una imponente calma anuncia la tormenta final. Cambio brusco de tempo. Se podrían oír las respiraciones. El contraste final queda señalado. Es el punto más alto de violencia. El humor parece haber huido definitivamente (Oliva, 1985 12-13). El realismo, como reto, es el horizonte, pero la solución no puede llegar así de simple. Hemos comprobado

⁸⁸⁴ Para el estudio argumental de esta obra tomamos como referencia las notas introductorias que hace César Oliva, director del montaje, en la edición de la misma: MIRAS, 1985a.

el vaivén de contrastes, pero con un verbo tan depurado y directo, el contexto escénico realista parece innecesario. Habrá que huir de imágenes naturalistas. Se podría condensar una venta en su elemento más representativo, una viga, la viga maestra, una metonimia, así nos pone en orden de codificar las emociones que surgen de tan primitivos, pero resentidos, seres. Viga maestra rodeada de sacos, un apunte de mostrador y una bombilla pelada. La palabra llenará huecos. Los actores, en cambio, tienen ancho campo para buscar en sus registros más intensos esas acciones físicas que conformarán sus personajes. Personajes de carne y hueso, de verdad. Entiéndase bien, por consiguiente, que seguimos en la operación de búsqueda de contrastes. Elementos escénicos metonímicos, interpretación realista, iluminación expresionista, palabras que suenen de verdad. En efecto, la palabra define el realismo. Al ser un nivel verbal rico, de léxico conocido aunque sabiamente flexionado, nos remite siempre más a la acción que al personaje. Este no viene descrito por su léxico porque es igual para todos, incluso para los señores. Pero ese léxico sí se articula con una especial intención, hace zafios a los personajes -no a la obra-, la mantiene por los raíles del humor, ironizada sobre el más allá y sus distintas concepciones religiosas, y finalmente, la misma palabra da un giro grotesco, arcaizándose, para proyectar, distanciando, la historia a una dimensión en donde lo que menos importa es el asesino y lo que más, el terrible gestus de la obra, la imposible salida de una clase social cuando solo se utiliza la astucia (el crimen). Una justicia que además es cruel e incomprensible -habla otro idioma- para los pobres, acabando con cualquier intención de desclasamiento (Oliva, 1985: 13-14).

La crítica de Antonio Valencia dijo:

En La Venta del Ahorcado, presentada por el Teatro Universitario de Murcia, el aire valleinclanesco no deja de hacerse notar, aunque más desviadamente, porque si la obra puede incluirse, sobre todo en su etapa de planteamiento, en un hipotético retablo de la avaricia, de la lujuria y de la muerte, y el sesgo esperpéntico es visible, existen, sin embargo, diferencias notables de expresión y de lenguaje, evocando francamente al realismo, hasta que toda la pieza se despega del suelo por el que ha transcurrido y se aguja hacia un final, como la macabra y simbólica danza de la muerte, que remata en alegoría cuando la obra había

*transcurrido dentro del realismo satírico. Es como si un viento de Ghelderode soplase sobre la venta y sus personajes.*⁸⁸⁵

Julio Trenas nos describe la historia:

*Un potentado rijoso, don Terencio, muere mientras yace con su criada, a cuyo marido ha prometido la herencia de la venta que regenta, a cambio de estos favores. En la terrible noche, cuando la lujuria y muerte se abrazan, hacen su aparición la «abuela», sabia en brujerías, los mozos de cuadra, el ciego juglar y la pareja de la Benemérita, vestida de penitentes, con las cruces al hombro, en lugar del máuser. La pareja que pretendía adueñarse de la venta será conducida a presidio, acusada de asesinato... Toda esta parte tiene un agri dulce sabor cervantino mezclado a vaporosas resonancias esperpénticas. El expresionismo de la segunda parte es plásticamente muy Valdés Leal y teatralmente deriva hacia los supuestos del teatro de la crueldad. No falta una especie de «danza de la muerte»; el tribunal juzgador; el interrogatorio, proceso y ejecución de los venteros, con la aparición fantasmagórica, en su terrible realismo, de «el rey», «el obispo» y «el conde». El trabajo de César Oliva, director del T. U. M., en la puesta en escena, resulta óptimo».*⁸⁸⁶

Otra obra suya es ***Las brujas de Barahona*** (1977-78), escrita gracias a una beca de creación literaria de la Fundación Juan March, y que recibe el premio “Lebrel Blanco”, en 1979. Continúa con ella su meticulosa exploración por la que pudiéramos llamar la otra historia de España, es decir, la no contada por las crónicas áulicas oficiales y que, enfocada ahora en un personaje de tan intenso dramatismo como peligroso e inocente a la vez, es la bruja. A través de ella, el autor subraya los elementos dionisiacos de la vida siempre reprimidos por el poder. Está fundamentada en los sucesos históricos acaecidos en Pareja (Guadalajara) cuando un grupo de brujas son conducidas ante el tribunal de la Inquisición. Fueron quemadas en 1527 para enfriar la ira del Papa Clemente VII tras el saqueo llevado a cabo en Roma por las tropas del Emperador Carlos I y ofrendadas como prueba de fidelidad a la fe católica en época de cismas como compensación por la herejía cometida. Mujeres que ejercieron la hechicería en época de hambruna y que según Miras

⁸⁸⁵ Crítica de Antonio Valencia vertida en: ÁLVARO, 1978: 233-234.

⁸⁸⁶ Crítica de Julio Trenas que tomamos de: ÁLVARO, 1978: 234.

sirven de chivos expiatorios de todo pecado ajeno y de cualquier desahogo. Un mundo secreto y oscuro que Miras procura en todo momento sea el punto de vista de las brujas, con un aquelarre y ceremonia plena de delirio sexual y lúdico que la dirección –en su puesta en escena- desvitaliza intentando no perturbar la sensibilidad del gran público. La obra se llevó a escena, aunque no piso los teatros madrileños (Vallejo, 1992b: 40-42).

LAS ALUMBRADAS DE LA ENCARNACIÓN BENITA. AUTOR: Domingo Miras. DIRECCIÓN: Jorge Eines. INTÉRPRETES: Lola Santoyo, Lope Moreno, Pilar San José, Ramón Serrada, Ana Guerrero, Mercedes Calvo, Vicente Cobo, Daniel Robles, Marina Simonet, Miguel Torres, Amelia del Valle y Juanjo Guerenabarrena. ESCENOGRAFÍA: Bruno Vella. VESTUARIO: Bruno Vella. MÚSICA: Miguel Torres. PERCUSIÓN: Ramón Serrada. Grupo Ensayo 100. Sala Francisco de Rojas del Círculo de Bellas Artes del 13 de mayo al 15 de junio de 1986.

La visión heterodoxa de la historia, tiene su continuación en otro drama histórico, *Las alumbradas de la Encarnación Benita*⁸⁸⁷ (1979), premio Tirso de Molina 1980, estrenado en 1986 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid por la compañía «Ensayo 100», dirigida por Jorge Eines. La obra dramatiza los sucesos que tuvieron lugar en el convento madrileño de San Plácido, durante el reinado de Felipe IV, en el que se vieron envueltas unas monjas iluminadas que perdieron el favor real. Aun moviéndose en un ámbito tan diferente al del aquelarre rural, Miras subraya el extraordinario parecido de las monjas de este convento madrileño con las brujas del campo de Barahona, víctimas ambas de un enrarecido y opresivo fanatismo espiritual.

Los dos actos de la obra describen los hechos tal y como son descritos por la documentación, tanto en esta como en las otras piezas históricas. El tratamiento excluye toda opinión subjetiva del dramaturgo. Pone en situación teatral los sucesos tal y como están contados en el proceso, con lenguaje muy directo, de calidad literaria, pero sin énfasis. Miras coge la Historia y la revisa, destruye sus falacias revelando dramáticamente sus inconsistencias. La crudeza de los sucesos no sobrepasa lo comprobado documentalmente. Presenta creencias, prejuicios y comportamientos que, estando vigentes aún en nuestra sociedad, escandalizan. Un sacerdote besándose y tocándose con monjas ignorantes, una monja capaz de devorar las hostias de un copón... Una crítica penetrante envuelve todo el drama en este texto difícil. Teatraliza un suceso histórico del siglo XVII -documentado con exactitud- sobre la demonización del cura García Calderón

⁸⁸⁷ El texto de la obra para nuestro estudio lo tomamos de la edición MIRAS, 2005.

y varias monjas del convento de San Plácido de la Encarnación Benita de Madrid. Monjas caídas en un delirio virulento reflejo del delirio nacional que las rodea y en el que se hallan inmersos el Duque de Olivares y el mismo Felipe IV. Miras utiliza alguna licencia de autor para dar veracidad dramática a la fría anécdota de los manuales, así al comienzo del segundo acto establece un acto carnal entre Olivares y su mujer en el convento, que copulan en la capilla de San Plácido para tener un hijo por consejo del demonio "peregrino", escena no real pero que resulta verosímil. Culminará así el cortejo de ceremonias más o menos diabólicas. La Inquisición pondrá fin a estas Alumbradas denunciadas por el Rey, que junto con Olivares había aprobado y tomado parte en las lucubraciones de las monjas y que las abandonan hipócritamente quizá por temor a ser juzgados por el Santo Oficio. Un lenguaje elaborado y literario recuerda el de la época, además logra un distanciamiento crítico entre pensamiento y lenguaje actual comparado con el pensar y decir místico de entonces. A través de las palabras -en progresivo delirio de monjas y fraile- se retrata y revela la evolución psicológica de los personajes, desde la resignada represión anímica al trastorno mental, pasando por la histeria. La deformación colectiva se resalta a través de una monja más sensata cuya mente y conducta repudia la marea supersticiosa y milagrosa que ha invadido el convento. El drama es un enorme grotesco que no incurre en grotescas exageraciones. Asombrosos disparates pero que resultan naturales en aquella atormentada época de trampantojos. Personajes ridículos pero no deshumanizados, podemos despreciarlos a la vez que compadecerlos. Hay un equilibrio entre lo caricaturesco y lo humano que permite montajes de dispar intención hacia la carcajada o el escalofrío (Buero Vallejo, 1985b: 9-13). Según el autor en un fragmento del programa es un drama de interiores: “una deformación de la realidad que resulta de la doble reclusión física y espiritual, una deformación orientada a embellecer la vida de intramuros mediante la desviación de la norma y el desarrollo de la ilusión. En este caso, el fenómeno se deslizó hacia la heterodoxia y el paraíso interior se quebró” (Programa de mano).

Para el crítico José Monleón todo se asienta en la realidad histórica: “El nombre de las alumbradas y el de sus demonios, las relaciones que se establecen entre ellas, el desvío sexual de la oración mística y cuantos casos pudieran parecer escandalosos en el drama pertenecen a una realidad asentada en una investigación histórica. El mundo donde poder,

sexo, religión, represión y locura se mezclan, es el que intenta explorar Domingo Miras”.⁸⁸⁸

En la misma línea se expresa López Sancho que dice: “Domingo Miras describe hechos. Los pone en pie con fidelidad a los datos. No se para en excesos. El final abrupto no nos dice que Fray Francisco fue condenado a reclusión perpetua en régimen forzosamente ascético y penitencial, y que la abadesa, encerrada en un convento toledano, saldría pronto merced a un proceso de rehabilitación”. Quizás ahí está la crítica del asunto. La corrosiva levedad de las penas en muchos de estos sucesos, cierta tolerancia hacia los excesos carnales si era eludible la convicción de herejía. Esto no queda ni insinuado por el dramaturgo, mero presentador de unos sucesos que, separados de su contexto social, costumbrista y religioso, pierden importante relieve. Tal y como está montada la obra, la situación real se desvía. El cura más parece un pícaro, un aprovechado sexual, que un alumbrado. Las monjas están indefinidas. No se sabe si realmente son unas incautas, que se dejan arrastrar por las pasiones que despierta en ellas el cura y a las que se unen las ambiciones conventuales, para convertir la comunidad en un enjambre de curiosos diablos y todas ellas en endemoniadas.⁸⁸⁹ Para Haro Tecglen el texto es más que la representación: “Domingo Miras mantiene la situación teatral del caso histórico y lo inclina hacia temas terrenales como la elaboración de un mundo ilusorio para soportar la prisión de por vida, las manifestaciones de histeria, los estallidos de la represión [...] La lectura de ese manuscrito da más dimensiones que las de la representación que intenta el grupo Ensayo 100”.⁸⁹⁰

Si estos dos últimos dramas presentan un planteamiento colectivo en cuanto a los personajes, las dos siguientes lo harán desde una perspectiva individual. *El doctor Torralba* (1982) trata de este pintoresco nigromante del Renacimiento que predijo el saco de Roma por las tropas protestantes de Carlos V. Después *La monja alférez* (1986) dramatiza la increíble vida de doña Catalina de Erauso, que durante treinta años se hizo pasar por hombre. Todas sus piezas son obras densas, de difícil lectura, cuyos estrenos exigen elevados presupuestos. El autor desesperado al ser un dramaturgo galardonado que no goza del refrendo del público, espacia más su dedicación al teatro. *El libro de Salomón* (1993) y *Aurora* (1997) son sus últimas aportaciones. Esta última recrea el triste

⁸⁸⁸ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Las alumbradas de la Encarnación Benita*”, *Diario 16*, Madrid, 17 de mayo de 1986.

⁸⁸⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Las alumbradas de la Encarnación Benita*, Domingo Miras, ante un gran asunto”, *ABC*, Madrid, 18 de mayo de 1986, pg. 87.

⁸⁹⁰ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Histeria y guirigay”, *El País*, Madrid, 19 de mayo de 1986.

y famoso caso del crimen de Hildegard, acontecido durante la II República y que da al texto una contemporaneidad extraña. Su producción se completa con una serie de piezas breves entre las que destacamos *El jarro de plata* (1981), que es una suerte de entremés de burlas escrito para Televisión Española y que, por su carácter atrevido y el personaje que lo protagoniza -un licencioso fraile más pícaro que los que pretenden burlarse de él-, mereció fuertes censuras de alguna prensa católica en el momento de su pase televisivo. Otra es el *Prólogo a 'El barón'*, de *Leandro Fernández de Moratín* (1980). Esta es una especie de loa metateatral protagonizada por famosos cómicos de la época como Rita Luna, Isidoro Maiquez y García Parra, que contiene interesantes reflexiones sobre el teatro de la época y sobre el futuro de la escena, condicionado siempre por un público ideal que no acaba nunca de cristalizar en la realidad. Tiene formato de entremés o sainete costumbrista. Lo montó ese mismo año José María Morera y fue repuesto en El Bellas Artes el 23 de mayo de 1983. Suyas son *La tirana* (1982) obra corta inédita, *Entre Troya y Siracusa* (1984) estrenada ese año y *La máscara de cristal* (1984).

Su dramaturgia la resume acertadamente César Oliva cuando afirma:

Domingo Miras es uno de los autores españoles de más sólido y personal lenguaje oral, que lo define y caracteriza entre sus contemporáneos. Admirador profundo de los clásicos su producción se centra sobre un eje de influencias gramaticales clásicas (Cervantes, Quevedo, Valle-Inclán), y otro moderno e imaginativo desarrollo dramático. Justamente cuando ambos ejes se engarzan consigue sus mejores logros; en cambio, cuando léxico y dramaturgia se inscriben en el mismo juego retórico, su teatro pierde vigor (Oliva, 1989: 443-444).

Además de los títulos citados, Domingo Miras tiene escrita la novela *Los demonios* de *San Plácido* que, aunque la finalizó en el año 1988, aún permanece inédita. También realiza una importante labor como teórico del teatro en la que confiesa su desazón como dramaturgo.

LOS NOVELES

En estos años comienzan a estrenar dramaturgos más tardíos, pertenecientes al “Nuevo Teatro”, pero cuya obra se desarrollará en gran parte durante los años ochenta, aun habiéndose iniciado en años anteriores. Son autores noveles que se estrenan en la

Transición. Su teatro no es vanguardista aunque no renuncian a la innovación formal, ni a recuperar elementos de los llamados géneros menores, por tanto generalmente sus piezas no presentan dificultades para su decodificación. Puede hablarse de realismo, pese a su gusto por el humor, el juego, la farsa, lo alucinado o lo onírico, tomando este término como actitud, como compromiso con la sociedad en que viven. Hay, por tanto, una búsqueda de lo contemporáneo, sus personajes se mueven en el aquí y ahora, y las situaciones resultan próximas hasta en los textos de carácter histórico, filosófico o cuando la realidad se presenta distorsionada (Pérez Rasilla, 2003a: 2855). Su creación dramática se mueve por propósitos reformadores que incluyen aspectos propios, una visión del mundo atenta a las nuevas señales, renovación de los lenguajes teatrales y búsqueda de cauces expresivos capaces de materializar escénicamente la nueva mentalidad (Berenguer y Pérez, 1998: 100), y “sus textos conectarán con el público porque hablan y se corresponden con lo que sucede en el país” (Oliva, 2004: 90). Mezclan técnicas innovadoras con esquemas tradicionales del sainete, la farsa, el esperpento, la comedia de costumbres, el drama naturalista y el realismo poético y fantástico. Sus recursos más habituales son las exploraciones de mundos oníricos, la apropiación de técnicas habituales en el cine y en el teatro del absurdo y el intento de derribar las barreras que separan la realidad de la ficción y la vida de la apariencia. Algunos autores asumen actitudes nihilistas o de denuncia, mediante el empleo de símbolos y alegorías, de diversos aspectos de la sociedad contemporánea.⁸⁹¹ Éticamente suponen una subversión de los valores morales dominantes hasta ahora en la escena y certifican la defunción de algunos referentes éticos contrarios al Régimen. Ahora se van a “interesar por seres que no se han integrado, los fracasados en el territorio de lo público o lo privado”. Los perdedores e incluso los marginados ligados a la pequeña delincuencia y la drogadicción. “Todo ello termina por dejar ver el desencanto generacional muy agudo a pesar del uso atenuante del humor”. Un pesimismo que retratan a través de “las parejas rotas o que pasan por etapas difíciles, los desengaños respecto a opciones políticas, sociales o culturales, las decepciones íntimas o colectivas, la pérdida de referentes morales válidos o una inconfesada angustia ante la evolución histórica que toman los acontecimientos” (Pérez Rasilla, 2003a: 2855-2856). Este grupo de noveles está formado por: Francisco Ors, José Sanchís Sinisterra, José Luis Alonso de Santos, Alfonso Vallejo, Miguel Medina Vicario,

⁸⁹¹ Esta definición, que bajo nuestro punto de vista, se ajusta a este bloque de autores y, en general a la mayoría de dramaturgos que estrenaran hasta fin de siglo la hemos tomado del artículo “Teatro español de la segunda mitad del siglo XX”, *Wikipedia*, “La enciclopedia libre”.

Ignacio Amestoy, Fermín Cabal, Sebastián Junyent, Juan Polo Barrena, Francisco Benítez, Miguel Murillo, Miguel Sierra, Francisco Taxes y Lorenzo Fernández Carranza. Como podemos comprobar son un conjunto de dramaturgos heterogéneos, sin conciencia de pertenecer a un grupo, con grandes diferencias entre ellos. Estas diferencias irán acrecentándose a medida que evoluciona su obra.

Francisco Ors centra básicamente su producción dramática en la dificultad del hombre, para alcanzar su plena liberación, tanto personal como social. Un grito teatral en favor de la libertad en tanto a opción sexual como sentimental (Ragué Arias, 1996: 192). En ella se advierte sólidas influencias del teatro clásico y una permanente aspiración a la innovación formal y estética. José Sanchís Sinisterra, más que dramaturgo, realiza una intensa y fructífera labor en pro del teatro. Es creador en 1977 de la compañía de Teatro Fronterizo con la que investiga sobre el hecho teatral. Sus montajes adoptan sencillez y desnudez escénica. Es contrario a la espectacularidad frecuente en el teatro de finales de los setenta y comienzos de los ochenta. Su teatro evoluciona hacia textos caracterizados por la multiplicación o fractura de los planos espacio temporal, solapamiento de episodios que ocurren en momentos y lugares distintos, tendencia a quebrar la linealidad del relato, finales abiertos o incompletos, un uso falaz, manipulador o equivoco del lenguaje y cuestionamiento del psicologismo naturalista. Una libertad creativa cada vez más lejana de formas convencionales. Humor ácido y entrañable en piezas aparentemente de juguete cómico pero depuradas intelectualmente. Algunas se cargan de intencionalidad política pero sin dogmatismos panfletarios y obviedades, utilizando la analogía, la metáfora y la alusión sutil. Las relaciones de poder también son tratadas en algunas de sus piezas (Pérez Rasilla, 2003a: 2857-2858). “Un bloque importante de su dramaturgia se basa en el contraste entre teatralidad y narración, entre el humor y la emoción, entre lo épico y lo teatral. Gusta, igualmente de la investigación histórica en parte de sus textos”.⁸⁹²

José Luis Alonso de Santos es miembro de una generación de jóvenes gentes del teatro, que se ha curtido en las trincheras de los grupos independientes batallando contra el estúpido ojo del censor y las perpetuas estrecheces económicas. Caracteriza su teatro por el tránsito de personajes marginados, generalmente urbanos y envueltos en un halo de ternura, sobre cuyas dificultades construye la obra. Estos personajes proceden del ámbito familiar y social del autor y son contemporáneos de su época de producción. Simbiosis de lo trágico y lo cómico, de tradición y modernidad y componente metateatral en varias

⁸⁹² Artículo sin firmar: “Escrito para los ochenta: los dramaturgos”, *El Publico*, nº 82, año 1991, pp. 64-65.

de sus obras. Alonso de Santos establece una relación entre teatro e historia vivida, una actualidad que refleja en temáticas y argumentos elegidos. Sus personajes los crea una sociedad que los margina y les castiga por sus leyes, ética o sentimiento de la estética y del decoro. Parte de los individuos y de sus experiencias vitales y hace que sus personajes suenen a verdaderos. Se inicia en el teatro independiente. En sus obras hay un arraigo a la realidad, su estética es realista, completamente objetiva. Su temática, su actitud crítica agresiva y su lenguaje popular, coloquial y sainetesco le hacen un autor para mayorías. Las formas grotescas de la farsa y sus frecuentes parodias y ridiculizaciones lo sitúan en un concepto tradicional del teatro (Pérez Rasilla, 2003a: 2862-2864). Alfonso Vallejo escribe un teatro que resiste el encasillamiento en alguna de las categorías o modalidades del panorama español. Universales son los conflictos que plantea como la guerra. El hecho de que los personajes tengan nombres extranjeros, el alejamiento de todo realismo y una perspectiva filosófica e, incluso, científica -su formación psiquiátrica es fundamental- con la que se abordan los temas son otros de los hechos que contribuyen a dar la imagen de *rara avis* a su producción dramática. Todo ello proporciona variedad en su teatro, dependiendo de la técnica, tonalidad y tema de cada caso (Huerta Calvo, 2005a: 722). “La sabiduría dramática de Vallejo consiste en hacer vivas e inquietantes las atmósferas” (Álvaro, 1985: 34).⁸⁹³ La ambigüedad caracteriza a los personajes y a las atmósferas de su teatro. Este está construido casi siempre sobre el delirio o la pesadilla.

Miguel Medina Vicario es un gran crítico teatral y ensayista. Como autor, sus textos no tienen cabida en la escena comercial. Son textos de carácter pesimistas que en su desarrollo terminan mostrando una esperanza sobre lo que vendrá (Oliva, 2002: 291). Ignacio Amestoy escribe sobre el enfrentamiento en la historia española, una historia que se muestra anacrónica con perspectiva del presente. Habla de quienes buscan la libertad y los partidarios de la tiranía que para mantenerla no dudan en esgrimir la espada. El fanatismo termina acabando con los héroes. Su teatro se inclina hacia lo ritual, con personajes apasionados y extremos que intuyen que sus actos están abocados al fracaso. Incluye elaboraciones circulares, lenguaje elaborado, poético, apasionado, enérgico, sentencioso y profético (Pérez Rasilla, 2003a: 2864-2867). Y Fermín Cabal pertenece, vinculado al Teatro Independiente, a la generación de autores de la época política de la Transición, que se caracteriza por la ausencia de coacción y disfrute de libertad. Es un renovador fruto de la precariedad con que trabajaban los grupos y posee una gran libertad

⁸⁹³ La cita pertenece a José Monleón y aparece en *El espectador y la crítica*.

creativa. Trabaja con los materiales de su actualidad buscando la comunicación y contando cosas colectivas desde un realismo con toques de comicidad. Su amarre a la realidad cotidiana se va intensificando a medida que avanza su producción y pierde sus primeros toques de farsa. Simplifica la acción y reduce el número de personajes buscando la simplicidad, la verosimilitud de las situaciones y la sencillez y naturalidad de estilo. Personajes vulgares, anónimos, sin relevancia social. Teatro, en fin, creíble, lógico, posible y fácilmente aceptado por el público. En sus obras propone conflictos cuyo eje radica en la actualidad social española. Abordando los temas de modo directo, con lenguaje próximo al receptor (Pérez Rasilla, 2003a: 2864-2867). En este sentido, Alonso de Santos se refiere a él como “un cronista de los nuevos tipos de nuestra sociedad [...] personajes con una gran dosis de ironía, de humor y de ternura [...] que coloca bajo la luz de los focos de la escena teatral mostrándonos toda la riqueza y la complejidad de los procesos reales” (Alonso de Santos, 1982b: 27). Cabal encuentra en el sainete, conscientemente o no, la fórmula o el lenguaje de enredo, desparpajo e inmediatez

Otro de nuestros noveles, Sebastián Junyent, procede de la actuación y posee gran maestría en el teatro de lo cotidiano. Adopta modelos genéricos para la escritura de sus obras. En ellas el espectador reconoce el sainete o la comedia burguesa y se identifica en ellas. “Representa la forma actual de la comedia convencional, a la que dota siempre de un interesante juego dramático que no olvida temáticas contemporáneas de buena recepción” (Oliva, 2002: 294). Juan Polo Barrena es un autor con obra publicada pero sin embargo muy poco estrenada. Tan solo en cartelera una obra. Estrenada por haber obtenido el Premio Tirso de Molina que llevaba aparejado el montaje de la misma (Oliva, 2002: 295). Y Francisco Benítez es un autor de gran riqueza en el lenguaje y que muestra un notable dominio en la arquitectura teatral. Gusta de un lenguaje rico en imágenes, festivo, dentro de una estructura barroca y lúdica.⁸⁹⁴

La obra de Miguel Murillo tiene, en general, un tono ácido, irreverente y provocador. No deja a nadie ni a nada sin pasar por el tamiz de su crítica, revisando todos los dogmas y planteando, con extraordinaria lucidez, las verdades tradicionalmente incuestionadas. Un tema dominante y recurrente, que se repite en sus creaciones, es el de la lucha por la libertad en forma de enfrentamiento contra una opresión que domina y aplasta y por ello es posible percibir casi siempre un fondo trágico y agónico por encima de matices formales y expresivos. Su obra se centra en torno al tema de la guerra civil y en las

⁸⁹⁴ Artículo sin firmar: “Escrito para los ochenta: los dramaturgos”, *El Público*, nº 82, año 1991, pg. 59.

repercusiones que esta tuvo en la ciudad de Badajoz. Bien sea en tono trágico o grotesco la represión de la posguerra asoma repetidamente en sus páginas. Muy relacionado con éste, aparece el de la historia inmediata de una colectividad, recuperando la memoria común de un pasado más o menos próximo. El compromiso social, político y, ante todo, humano de Miguel Murillo se extiende por toda su obra y abarca la totalidad de los temas a los que se enfrenta, utiliza para ello las formas más productivas del teatro español de los últimos años, desde el expresionismo a la farsa, pasando por las evocaciones del esperpento y diversas técnicas propias de la experimentación (Feye, 2009). El resto de dramaturgos que veremos son Miguel Sierra, un autor cuyas comedias tienen cierta intención dramática y no pocas dosis de contenido popular. “La facilidad con que dialoga, el tino con que sitúa la réplica directa, explosiva, en el momento preciso, ratifican a un autor que tiene en sí el instinto fundamental del teatro, que es el de la situación” (Álvaro, 1981: 32). Francisco Taxes, dramaturgo gallego, que participa en colectivos coruñeses de arte experimental y que comienza a escribir para estos grupos. Y Fernández Carranza con su polémico estreno. Finalmente, aunque no estén en este capítulo, podríamos incluir a Fernando Fernán Gómez y a Adolfo Marsillach, que también estrenan en la Transición y cumplen muchas características de este grupo, pero los hemos dejado para abrir el capítulo donde hemos concentrado a todos aquellos artistas que escriben teatro sin ser específicamente su profesión y que están relacionados con otras actividades de la escena.

Francisco Ors (*Casinos, Valencia, 1933*).

Director, dramaturgo y guionista, cuya primera obra *Las mil y una noches* (1966) y su siguiente pieza *Las mujeres somos perlas* (1967), no pasan la censura.

CONTRADAZA. AUTOR: Francisco Ors. DIRECCIÓN: José Tamayo. INTÉRPRETES: José Luis Pellicena, Manuel Gallardo, Gemma Cuervo, Miguel Palenzuela, Alfonso Godá, Carlos Piñero, Vicente Gisbert y Alfonso Delgado. DECORADOS: Roberto Oswal. VESTUARIO: Aníbal Lápez. MÚSICA: Antón García abril. Teatro Lara del 21 de marzo al 15 de junio de 1980.

Unos años más tarde, con *Contradanza*⁸⁹⁵ (1978), debuta en escena, en 1980. Un drama ambientado en la época isabelina, cuyo argumento plantea una dudosa feminidad

⁸⁹⁵ Texto de referencia y las réplicas extraídas del mismo, en nuestro estudio, pertenecen a ORS, 1984.

de la reina. Esto le permite explorar el tema de la homosexualidad, la hipocresía, el miedo y el poder. En ella propone una sexualidad abierta y unas relaciones de comunicación y amistad amorosa desprejuiciadas e independientes de la mezquindad que supone el concepto del sexo. Todo ello se incluye en un contexto de reivindicaciones más amplias e importantes. *Contradanza* se divide en dos actos, de cinco y trece escenas respectivamente.

Su estreno despertó interés por la tesis que propone. Aborda la homosexualidad, tomando como centro a la reina Isabel I de Inglaterra. La importancia del personaje histórico, el tema y su desarrollo atrapa a los espectadores. El autor configura un personaje con apariencia de mujer cuando en realidad es un hombre atraído por otros hombres. Según el drama, Ana Bolena decide que si su hijo es varón ocultará su sexo para que sus enemigos no lo asesinen. Nace un niño, que será Isabel. Esta continuará representando su rol femenino porque destapar el engaño al cabo del tiempo la perjudicaría. Isabel se enamora de un hombre y sufre al no poder desvelar su identidad. Ella en un momento de debilidad revela el secreto a su amante, un intolerante y homofóbico, Lord Enrique, a quien le repugna el hecho pero que lo soporta por ambición. Chantajeará a la reina, pretendiendo matrimonio con ella, para ser rey. Casi consigue su propósito pero el autor inventa otro personaje para dar mayor interés a la acción. Conocemos su existencia desde el principio. Es un guardián mudo que vela a la reina constantemente, agradecido porque una vez ella le salvó la vida. Cuando Lord Enrique amenaza a Isabel, intentando estrangularla, el guardián lo apuñala.

Francisco Ors destaca la naturaleza sentimental de sus personajes. Frente al miedo que amilana a la reina existe el mal de la codicia. La verdadera identidad de Lord Enrique se manifiesta con descaro al crecer su dominio psicológico sobre Isabel. Vemos cómo se permite humillarla, olvidando su condición real. Además actúa con saña al dar muerte al hijo de Moore, consejero de la reina, y a don Alfonso, el amante español de la víctima: *“ENRIQUE.- Harás lo que yo quiera y cuando yo quiera. Mañana mismo. Ya no me voy a separar de ti. Pasaré aquí la noche. Apréndetelo: estás en mis manos. Y apréndete también que yo soy el hombre. El macho. El que tiene autoridad y la fuerza. Tú solo eres una pobre imitación de hembra, menos que una mujer... Lo más inmundo, lo más bajo”*. Su maldad le lleva incluso a matar a su esposa, embarazada de cuatro meses, para que no sea un obstáculo en su ambición y como pocos conocen su casamiento, al regreso de su fechoría, comenta el hecho como un incidente acontecido en el seno de la servidumbre.

La reina, presa del miedo, no se doblega ante su tiranía, se mantiene firme y segura en su condición regia, muy por encima de la personal.

F. Ors destaca su brillante inteligencia y astucia sin dejar de lado el aspecto humano. La feminidad de la reina contrasta con la de Carolina, esposa de Moore, ex-amante de Norfok -otro consejero real- y amante de Lord Enrique, que aparece como una mujer coqueta, atolondrada e inmadura, a la que solo le interesan los amantes para sentirse centro de atención. El enfrentamiento entre la inteligencia prudente de la una y el encelamiento vengativo e incoherente de la otra, queda de manifiesto cuando Carolina obliga a Lord Enrique a que le regale el anillo que Isabel le ofreció como prueba de amor. Su finalidad es regalárselo a su hijastro para que la reina se dé cuenta de que su secreto ha sido desvelado. Es entonces cuando Isabel actúa cautelosamente y compromete a Lord Enrique al exigirle que luzca el anillo. Este amenaza a Carolina con matarla si no se lo devuelve. A su vez David Moore, hijastro de Carolina, aconsejado por la reina, se niega a devolverlo cuando su madre con artimañas trata de recuperarlo. La reina despechada, siente rencor hacia todos. Isabel aún va más allá y aprovechando una cacería donde Carolina deja el sombrero en el bosque, le colocará el anillo en él de forma que parezca un broche. Al regresar Carolina la reina le pide como regalo ese broche, no pudiendo negarse a tal petición, la reina recupera su anillo, que mostrará a Lord Enrique en señal de triunfo. Todo un juego de intrigas palaciegas, de rivalidades y ambiciones de la condición humana.

La pieza trata cuestiones importantes del comportamiento del individuo como el carácter homofóbico de la sociedad, la degradación por el miedo y el envilecimiento por el ansia de poder. Toma el personaje histórico relegando a un segundo plano el contexto. No alude a que Inglaterra vivió uno de los reinados más brillantes. Introduce un personaje que actúa como el Embajador español, un correveidiles de Felipe II, que le sirve para trazar los fúnebres rasgos del carácter hispánico. Propone a un Felipe II interesado en contraer nupcias con Isabel I. Un matrimonio imposible dada la fe católica del monarca español frente a una reina protestante. Esta jamás se casó, se la llamó la "reina virgen". Del texto se desprende una lectura universal de los aspectos emocionales del individuo. Las cuestiones religiosas, históricamente importantísimas, no se recogen, destacando el mensaje de contenido humanista. Y es algo que reconoce Ors: "Aunque utilizo el personaje y la corte de Isabel I de Inglaterra, en ningún momento he intentado una reconstrucción histórica. Toda la trama es pura invención". Considera oportuno abordar

el tema de la homosexualidad porque confía en la apertura mental de los individuos de nuestro tiempo (ABC, 21-03-1980).⁸⁹⁶

Para la representación se suprimieron algunos fragmentos del diálogo, que contribuyó a una mayor agilidad. Resulta acertada la escena II, acto I, cuando la reina baila con otros personajes manteniendo distintas conversaciones. Esta escena enriquece la acción y se relaciona con el título, que hace alusión a la danza ejecutada por varias parejas que se combinan en figuras. Resulta “teatral” la escena VIII del acto II, donde una cacería es motivo de juegos escénicos con personajes entrando y saliendo con distintas intrigas. Ana Bolena no aparece físicamente, es una sombra, el recuerdo de la madre muerta en el inconsciente de Isabel cuando toma una importante decisión. Su espectro le aconseja la prudencia si quiere conservar la vida. El empleo de expresiones populares españolas, rompen a veces con ese ambiente y carácter inglés.

La crítica no siempre es favorable. Lorenzo López Sancho la considera un folletín con muchos defectos y pocas virtudes, que nada tienen que ver con el texto sino con el trabajo de actores, actriz y director. De la obra en sí dirá: “La intriga requiere caracteres más que personajes contradictorios. La construcción es lineal y narrativa, sucesivas escenas de paupérrima geometría, con diálogos excesivamente largos y relación espacio-tiempo propia del teatro isabelino. Ninguna aportación nueva en la organización dramática, ni en el diseño de personajes o la forma coloquial”.⁸⁹⁷ También para Haro Tecglen dirección e interpretación dejan mucho que desear, en una obra de buena intención, escasos resultados y conclusión equivocada: “La pasión fuerza el tema y lleva a la conclusión, no deseada pero ostensible en el escenario, de que los heterosexuales son los malos y los homosexuales buenos, por tanto al reparar una injusticia se cae en otra”. El crítico lo atribuye a su condición de primerizo, a defectos en la construcción de su obra -montada sobre escenas de dos personajes-, con transiciones mal resueltas y diálogos excesivos de texto, generalmente bien escrito. Concluye que son defectos menores, que la situación y su desarrollo interesan, el tema prende y la tesis se realza con valentía.⁸⁹⁸ Finalmente la opinión de un estudioso, César Oliva, que sin especificar demasiado, afirma que es una obra extraña e inteligente, que plantea una audaz y nueva perspectiva respecto a un tema

⁸⁹⁶ El estreno de esta noche, LABORDA, Á., “*Contradanza*, de Ors, en el Lara”, ABC, Madrid, 21 de marzo de 1980, pg. 47.

⁸⁹⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Contradanza* o el folletín de tesis, en el Lara”, ABC, Madrid, 25 de marzo de 1980, pg. 67.

⁸⁹⁸ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Una intención traicionada”, *El País*, Madrid, 25 de marzo de 1980, pg. 35.

histórico como el del comportamiento sexual de Isabel I de Inglaterra, sin olvidar el político (Oliva, 1989: 436).

EL DIA DE GLORIA. AUTOR: Francisco Ors. DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Marisa de Leza, Amparo Larrañaga, Fernando Guillén Cuervo, María Fernández-Muro, Manuel Collado Álvarez, Toni Fuentes. ESCENOGRAFÍA: Amadeo Sanz. Teatro Fígaro del 17-11-1983 al 22-7-1984.

Posteriormente estrena *El día de Gloria* (Premio Mayte, 1983). Una comedia protagonizada por una familia variopinta, compuesta de un marido impotente, un hijo homosexual que se enamora del padre de su posible novia -que es lesbiana-, una hija fea que solo piensa en la cama y otra guapa que reparte su tiempo entre su compañero de apartamento y la ilusión de hacer spots de televisión. Y finalmente la mujer y madre, que frente a ese caos, estallará marchándose con un amigo de su hijo (Arce, 1983b: 14).

Según DÍEZ CRESPO es una comedia de malas costumbres, muy viva, que burla burlando y que aborda el tema de la descomposición familiar. Hijos desdichados por razones de inversión sexual, por obsesiones sexuales y deseos de alejarse lo antes posible de los padres. Otros metidos en los más tristes tópicos ante el mundo y la vida. Y junto a ellos, una madre y un padre que eligen el camino de la mentira, cada uno a su manera. Para HARO TECLEN, Ors trata el tema en forma de comedia cómica de costumbres. Es decir, con ligereza y abultando el trazo de los personajes y la exageración de situaciones, acumulando en dos momentos escénicos todos los efectos. Cree que es un texto creado para el éxito y con punto de vista feminista. Con suficiente eficacia, carpintería teatral, gracia verbal y el adecuado tratamiento menor de un tema mayor como para que salga adelante por sí sola. Y termina constatando que el público rió y aplaudió sin recato. ANTONIO VALENCIA considera el texto artificioso y mal hecho, tópico. Cree que se trata de salsa espesa y picante para adobar un caso de señora tontona, desengañada y abierta a otros horizontes. Una obra con defectos de manejo en escenas y diálogo. JOSÉ MONLEÓN se centra en la temática y considera la obra un examen de la familia burguesa española, de sus represiones y de sus violencias internas, a menudo veladas por una imagen pública de respetabilidad. Muy en la tradición benaventina, aunque con una agresividad y un desenlace distintos. Texto exagerado, una historia más cínica que significativa. Para LÓPEZ SANCHO son demasiadas cosas. Pero la transgresión de la verosimilitud, manejada por el autor, se convierte en método que le permite describir más que una familia donde la moral usual ha caído en pedazos, una

sociedad decidida a proclamar una moral nueva que consiste en lo considerado antes inmoral. Así el tema envuelve una tesis que irá desvelándose a partir de la segunda mitad del primer acto. García Moreno, que siempre es un gran director de actores, ha sacado a la pieza todo lo que podía dársele de ritmo, de ironía y desenfado. GARCÍA PAVÓN se centra en la protagonista y concluye que refleja la evolución y hasta la rebeldía de la mujer como madre y ama de casa, con la consiguiente crisis de la familia. Y FRANCISCO ÁLVARO resalta el lenguaje de la obra como reflejo del habla de los jóvenes de hoy y tantos mayores, cuyo vocabulario, entre la escatología y la obscenidad, se atribuía antaño a los arrieros. La palabrota ocupa lugar preferente en el "coloquio".⁸⁹⁹

VIENTO DE EUROPA. AUTOR: Francisco Ors. DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Encarna Paso, Carlos Estrada, José Vivó, Eva García y Fernando Huesca. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Rafael Palmero. Teatro Fígaro del 12 de septiembre al 13 de octubre de 1985.

*Viento de Europa*⁹⁰⁰ (1986) es una obra inspirada en la historia de una familia en la que el marido cada vez que quería vender una finca propiedad de su mujer la atizaba unas palizas tremendas. El primer acto ocurre el 15 de julio de 1936 y el segundo, cuatro años después. Por estructura y planteamiento podría ser una obra de postguerra, puesto que se acerca a los seriales y folletines de los cuarenta y cincuenta, que tanto furor y lágrimas causaron. Es la crónica negra de un suceso cuyo dramatismo crece con potencial violencia hasta desembocar en el drama. Un drama teñido de melodrama.

Un marido tosco, villano de folletín, jugador y mujeriego, mal esposo y peor padre, que no duda en llegar al crimen si alguien se cruza en sus intereses. Un arquetipo de indeseable que comienza por inocular la sífilis a su esposa, la maltrata, dilapida su dinero e intenta adueñarse de su fortuna y finalmente tratará de asesinarla. Ella, que esta paralítica, se arrastra en busca de la pócima fatal cuando está a punto de ser asesinada. El tirano finalmente morirá entre atroces convulsiones mientras en la calle los falangistas cantan *Isabel y Fernando*, sin que se vea una relación clara entre ambos acontecimientos. Un duelo hombre-mujer, predador-pieza, marido-esposa, en la que se ventilan cuestiones de poder, de dinero y de dominio sexual, que en ningún momento están generalizadas. Planteamiento de melodrama con un tratamiento literario feroz, de lenguaje duro y descarnado, arretórico y muy lejos de su literatura un poco isabelina de *Contradanza* y de

⁸⁹⁹ Todas las críticas sobre esta obra están sacadas de ÁLVARO, 1984: 109-112.

⁹⁰⁰ Texto de referencia para nuestro estudio ORS, 1986.

su retórica pequeño-burguesa. La obra es un punto cínica, pero convencional (Arce, 1985: 29).

Para Julia Arroyo la obra plantea un conflicto sobre la crisis del matrimonio, que puede llevar del amor al odio, hasta los más violentos extremos. La lucha que se plantea escénicamente, muy rápida, entre el marido que “chulea” a su mujer, se juega los cuartos y tiene relaciones con otras mujeres, entra en un terreno intransitable. A los espectadores les parece una fantochada y una antigualla.⁹⁰¹ Para Fernando Berajano, cuenta una historia y no saca consecuencias. Esta encierra su mensaje de autor igual que en las anteriores, pero los personajes son más autónomos sin representar arquetipos e ideas.⁹⁰² José Monleón la describe como la crónica de la sordidez masculina, del espanto matrimonial, tomando partido por la esposa con toda lógica dada nuestra tradición social. Cree, sin embargo, que el autor se extralimita y que propone un modelo clínico de familia en la que muy pocos se reconocen. Todo esto lleva a la banalidad, al artificio, a la acumulación de incidentes, al folletín, y en definitiva, a la gratuidad. Esta seguro que Ors ha buscado el melodrama y la anécdota límite para alcanzar un drama gran-guiñolesco, pero considera que no le ha salido y la historia resulta pueril, verbalista, superficial y hasta un tanto cómica.⁹⁰³ Para López Sancho, Ors sitúa la acción en el inicio de nuestra guerra civil y la continua, cuatro años después, cuando concluido el conflicto un viento de Europa, la guerra mundial, ha comenzado. Piensa que Ors flamea el látigo contra los unos y los otros, pero que estallan frases sin el menor adobo, escenas que ya no se escribían aparecen como desembocadura del conflicto y hay una vuelta atrás innegable, una inmersión audaz en el folletín, en el melodrama.⁹⁰⁴

La producción de Francisco Ors se caracteriza por la búsqueda de la libertad personal y social. Suyo es también un oratorio dedicado a la figura del asesinado senador norteamericano Robert Kennedy, titulado *Desde Europa*.

José Sanchís Sinisterra⁹⁰⁵ (Valencia, 1940).

⁹⁰¹ Crítica de ARROYO, J., “*Viento de Europa*, el vendaval del melodrama”, *YA*, Madrid, 19 de septiembre de 1985.

⁹⁰² Crítica de BEJARANO, F., “Hoy se estrena *Viento de Europa*, la última obra de Francisco Ors”, *Diario 16*, Madrid, 12 de septiembre de 1985.

⁹⁰³ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Un infierno poco creíble”, *Diario 16*, Madrid, 21 de Septiembre de 1985.

⁹⁰⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Viento de Europa*, el matrimonio en clave de violencia y melodrama”, *ABC*, Madrid, 14 de septiembre de 1985, pg. 72.

⁹⁰⁵ Sobre Sanchís Sinisterra y su obra hemos consultado como bibliografía: PÉREZ RASILLA, 2003 y OLIVA, 2002.

Autor y director cuyo estilo se caracteriza por el dominio de los recursos técnicos de la construcción escénica, la presencia constante del humor incluso en medio de situaciones trágicas, la mirada tierna e irónica sobre sus personajes, las continuas referencias metateatrales y, siempre, un rico lenguaje, distorsionado hasta el exceso, que constituye una de sus marcas más reconocibles. Licenciado en Filosofía y Letras, creó en 1977 el grupo Teatro Fronterizo para el que ha realizado la dramaturgia y dirección de numerosos montajes. Entre ellos *La leyenda de Gilgamesh* (1977), *La noche de Molly Bloom* (1979). Esta es una adaptación del último capítulo del *Ulises* de Joyce en un monólogo protagonizado por una esposa insatisfecha, que en una noche de insomnio explora las frustraciones de su matrimonio (ver el capítulo Novelistas y Novelas de este trabajo). También monta *El gran teatro natural de Oklahoma* (1982), que es una dramaturgia de diversos textos de Kafka, estrenada en el teatro Municipal de Sabadell (1982). Trata de una propuesta que, partiendo del capítulo final de la novela *América*, desarrolla la disyuntiva que se cierne para el enigmático K, indeciso ante la posibilidad de dedicarse al mundo del arte o, por el contrario, decantarse por una vida anodina de condiciones estables.⁹⁰⁶ Otras adaptaciones son *Carta de la Maga a bebé Rocamadour*, *Historias de tiempos revueltos*, *Informe sobre ciegos* (1982) y *Moby Dick* (1983).

Sanchís como autor escribe *Tú, no importa quién* (1962), *Midas* (1963), *Demasiado frío* (1965), *Prometeo no* (1970), *Algo así como Hamlet* (1970), *Testigo de poco* (1973), *Tendenciosa manipulación de “La Celestina” de Fernando de Rojas* (1974), *La Edad Media va a empezar* (1976) y uno de sus exitosos textos, que dedica al teatro, *Ñaque o de piojos y actores* (Festival de Sitges, 1980), que es quizá la más destacada de sus primeras piezas y plantea una dramatización libre de *El viaje entretenido*, de Agustín de Rojas, y que, en consecuencia, recrea el universo teatral del Siglo de Oro español, tamizado por un lenguaje ingenioso, reflexivo y absurdo (influencia de Beckett), donde dos actores proponen una amarga reflexión sobre el hombre y el teatro como medio de expresar emociones durante siglos. Luego vendrían *Bajo el signo de cáncer* (1983), *Ay, Absalón* (1983) y, también de corte metateatral, *¡Ay, Carmela! (Elegía de una guerra civil)*, su pieza más conocida y popular. Esta presenta la historia de Carmela y Paulino, *variedades a lo fino*, símbolos de una guerra cruel y fratricida, ante la cual una y otro adoptan posturas

⁹⁰⁶ Una referencia sobre el texto es SANCHÍS SINISTERRA, 1988a. Esta obra que se estrena en 1982 en Barcelona y se repone en 1992, en ninguna de las dos ocasiones pisara la escena madrileña. Sobre esta reposición podemos saber más en: HERNÁNDEZ, CRISTINA, “K de Kafka”, *El Público*, N° 90, mayo-junio, 1992, pg.30.

divergentes, valiente ella y servil él. Un diálogo entre vivos y muertos donde el acto de coraje y fraternidad con los vencidos redime a Carmela de una trayectoria profesional grosera y mísera. Sus continuos retornos desde la muerte no son sino intentos de mantener viva la memoria de Paulino, pero también la memoria histórica de un espectador que asume la muerte de esta actriz mediocre como alegoría de una República joven que, en su esperanza de crear una España mejor, vio sesgada su trayectoria a tiros.

La concienzuda investigación dramática del autor, con soluciones de lo más sugestivo y variado, no elimina la intencionalidad social y política de sus textos, que abordan cuestiones históricas concretas. Así sucede en *Terror y miseria en el primer franquismo* –escrita en colaboración con Jaume Melendres (1979)- o en la *Trilogía americana*. En esta muestra su preocupación por los efectos de la presencia española en América. La trilogía está compuesta por *Conquistador* o *El Retablo de Eldorado* (1984), estrenada en el Teatro de la Alianza del Poble Nou, Barcelona, 1985;⁹⁰⁷ *Lope de Aguirre, traidor*⁹⁰⁸ (1986), estrenada en 1986, que tendrá un segundo montaje en Madrid en 1992. Se estructura en nueve monólogos que ofrecen las distintas visiones de los personajes en torno al conquistador. La pieza se inspira en una carta enviada por Lope de Aguirre a Felipe II. La tercera obra de la trilogía se titula *Naufragios de Álgar Núñez o la herida del otro* (1991), no tenemos noción de su estreno.

En su obra la dimensión política va más allá de referencias históricas concretas, pues reflexiona en muchas de sus piezas entorno a las relaciones de poder. Así sucede en *Los figurantes* (1989), (Teatro Rialto de Valencia, 1989), una metáfora en clave teatral de la condición humana movida por hilos incontrolables; *Bienvenidas* (Sala Beckett, 1993), obra que desarrolla, a partir de la peripecia de cinco bailarinas, el espinoso tema de la relación entre un poder que se oculta, cobarde, tras una voz invisible y el indefenso arte; y *Marsal, marsal* (1995) (Festival Grec de Barcelona, 1995), pieza que nos sumerge en las cloacas de nuestra realidad cotidiana. Su tercera obra sobre la trilogía del teatro, junto a las ya mencionadas *Ñaque* y *¡Ay, Carmela!*, es *El cerco de Leningrado* (1994) (Teatro Barakaldo, 1994) una interesante reflexión en torno a las difusas fronteras ideológicas. En un artículo titulado: “José Sanchís Sinisterra. La pasión por la escritura”, escrito en la revista *El Público*, se retrata a Sanchís como un autor al que le atrae el envés de la

⁹⁰⁷ Sobre el montaje nos habla: D., J., “La conquista de América una frontera teatral”, *El Público*, Nº 18, marzo, 1985, pg. 40-41.

⁹⁰⁸ Sobre el estreno de este texto en 1986, que no pasó por la cartelera madrileña, tenemos un análisis del mismo en: J. D. C., “Nueve monólogos sobre Lope de Aguirre”, *El Público*, Nº 33, junio, 1986, pg. 25.

Historia, los héroes anónimos, los perdedores de las contiendas, los géneros deleznales

[...] Detesta la pureza de sangre y espera la aparición del relámpago que incubaba el mestizaje, contra todos los pronósticos de los colonizadores. No es extraño que guste de géneros marginales, de la picaresca de los cómicos de la legua, de compañía de incautos actores de mísero "varietés", que equivocaron la raya marcada por los altos designios estratégicos del gran teatro de la guerra y fueron a parar de cabeza en la tragedia... El teatro, sus géneros ínfimos, es para Sanchís uno de sus territorios preferidos. En él se dan las condiciones fronterizas, la promiscuidad, el riesgo, la lejanía del poder... Desde él intenta resucitar una vieja herencia heterodoxa, convencido de que existió un teatro fronterizo, implicado en cada episodio de la historia. Buena parte de su obra reflexiona sobre el teatro, sobre sus límites y sus poderes irrisorios (El Público nº 82, 1991: 57).⁹⁰⁹

Continúa diciendo que su escritura da cauce a todo el caudal considerado menor en la literatura y la historia de la época: “crónicas, loas, fragmentos poéticos, descripciones, relatos episódicos... pueden aparecer engastados en la escritura dramática, como si se tratara del trabajo de un orfebre”.⁹¹⁰ Habla de la utilización por parte del autor de saltos en el espacio y en el tiempo, mezcla de realidad y de teatro, sutil fluir de la narración, evocación de lo intangible, despliegue de los poderes de la palabra y desnudos elementos, teatro de actor reducido a su esencia. Profunda documentación de fondo, paciente investigación en la época y ejercicio de lenguaje que se empasta con el de los clásicos que evoca.

Posteriormente el teatro de Sanchís se abre a referentes y disciplinas como la Física Cuántica, la Teoría del Caos o la Estética de la Recepción, que enriquecen sus obras acentuando el gusto por la ruptura del plano espacio-temporal, el solapamiento de episodios, finales abiertos o uso falaz y equívoco del lenguaje. Esto se refleja en obras como *Pervertimiento y otros gestos para nada* (1988), (Teatro del Mercado de Zaragoza, 1988), *Mísero Próspero* (Monasterio d'Ombrone, Siena, 1992). Esta es una pieza radiofónica en la que se acerca a Shakespeare para aislar la voz del Próspero de *La tempestad*, personaje capaz de crear en su decrepitud un mundo ficcional en la mente del

⁹⁰⁹ La cita pertenece a un artículo, no firmado, titulado: “José Sanchís Sinisterra. La pasión por la escritura” y que aparece en *El Público*, nº 82, 1991, enero-febrero, pg. 57.

⁹¹⁰ Obra citada anteriormente (*El Público* nº 82, 1991: 57).

oyente. Esta pieza se publica con otras de iguales características bajo el título *Miserio Próspero y otras breverías*.

Las piezas llamadas breverías son tres. *Claroscuros*, estrenada en Barcelona, en la Sala Beckett y que se compone de tres mini piezas tituladas *Retrato de mujer con sombras*, *Mal dormir* y *Lo bueno de las flores es que se marchitan pronto*. Esta última explica como dos personas que no se conocen de nada empiezan a dialogar dando lugar a malos entendidos. Sucede en una cola de gente esperando no se sabe qué. Se insinúa la posibilidad de compañía, como un fogonazo que desaparece, para dejar solo el peso de la soledad. La siguiente brevería titulada *Dos tristes tigres* está compuesta por *De tigres*, *Transacción*, *Casi todas locas*, *La calle del Remolino*. Por último la tercera brevería es *El canto de la rana* compuesta por *Introducción* y *acto único*, que viene a ser un homenaje a Cosme Pérez, el actor Juan Rana. En ella establece un juego entre dónde acaba el actor y dónde el personaje es habitual.

Después vendría *Valeria y los pájaros* (1992) y la más reciente *La raya del pelo de William Holden* (2000). En esta propone el cine como referente social y estético. Una obra que indaga el misterio de los orígenes de las *dramatis personae* a partir del encuentro de los mismos en una vieja sala de cine. Allí se desarrolla esta historia de esperanzas frustradas, de sugerencias y amores inconcretos. El equilibrio entre lo real y lo figurado, entre sala y cine se concreta en el viejo Esteban al que Catalina espera eternamente en el cine de barrio, mientras proyecta su amor hacia los galanes que ve en la pantalla. En medio está Domingo, anciano y ciego acomodador, cuyas resonancias edípicas contrastan con la cotidianidad de su trabajo.

La búsqueda de estos nuevos resortes dramáticos alcanza sus cotas más altas en *Perdida en los Apalaches* (1990), (Sala Beckett de Barcelona, 1990), definida como una distorsión humorística de las últimas aportaciones de la teoría cuántica. Parte de una acción que, centrada en un estrambótico Club de Divulgación Cultural de un anodino pueblo y distorsionada por los diversos pliegues espacio-temporales, propicia situaciones disparatadas en que no faltan resabios de humor costumbrista. Y finalmente *El lector por horas* (Teatro Nacional de Catalunya, 1999) que toma como materia de referencia la Estética de la Recepción, vista desde una perspectiva irónica que propicia un despliegue arrollador de recursos tales como la elipsis, el diálogo fracturado y el uso interesado del lenguaje. Todo ello toma como punto de partida una trama tan inquietante como sencilla. Lorena, una joven que se ha quedado ciega, pide a su padre que contrate a alguien que le lea en voz alta. El lector elegido, Ismael, pone como condición única desarrollar su tarea

de manera aséptica, sin volcar en la lectura el mínimo atisbo de sentimiento o implicación personal. La acción demuestra, por el contrario, el poder evocador de la literatura y la irresistible atracción de las palabras, capaces de enseñar, en el relato de vivencias ajenas, los resortes más íntimos de nuestra existencia.

El teatro de Sanchís Sinisterra se caracteriza por su alto nivel literario y su gran dominio de los recursos escénicos y de la arquitectura teatral. Es usual en este autor la utilización de la fórmula del teatro en el teatro y distintos modos de distanciamiento, apelando alternativamente al humor y la emotividad del espectador, que es considerado como un cómplice del juego dramático. Para este dramaturgo, la investigación formal y conceptual constituye un elemento determinante tanto del proceso de escritura como de la puesta en escena. Dimensión esencial es su permanente postulación de un teatro crítico y alejado de las fórmulas convencionales.

Su aparición en la cartelera madrileña es con la obra:

ÑAQUE DE PIOJOS Y ACTORES. AUTOR: José Sanchís Sinisterra. Teatro Fronterizo. DIRECCIÓN: Sanchís Sinisterra. INTÉRPRETES: Luis Miguel Climent y Manuel Dueso. ESCENOGRAFÍA: Rafael Martínez. VESTUARIO: Mario Lacoma. Teatro Español del 9 al 17 de diciembre de 1981.

*Ñaque o de piojos y actores*⁹¹¹ (1980), cuarto espectáculo de El Teatro Fronterizo, cuyo núcleo germinal del texto y que sirve de base al mismo es:

*Pues sabed que hay ocho maneras de compañías y representantes, y todas diferentes (...): bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía (...); Ñaque es dos hombres (...); estos hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino y cobran a ochavo (...); viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos y espúlganse el verano entre los trigos y en el invierno no sienten con el frío los piojos (Conocido pasaje del libro de Agustín de Rojas Villandrando: *El viaje entretenido* (1603)).*

Surge así un texto simple y complejo a la vez, que se articula en torno a una única situación dialogal. Texto que une una variada gama de subproductos literarios del Siglo de Oro y que Ríos y Solano, los dos cómicos picares que arrastran su escaso bulto hasta

⁹¹¹ Las réplicas y el texto de referencia de nuestro estudio pertenecen a SANCHÍS SINISTERRA, 1998.

nosotros, nos acercan de su deteriorado repertorio. Este punto de partida tiene como objetivo el rescate vivo y no arqueológico de una subcultura popular deteriorada y adscrita a las formas marginales del hecho teatral.

La Historia del Teatro, clasista y elitista, nos lega y ensalza un arte dramático vinculado a valores literarios de textos ilustres. Pero paralelamente a ese ceremonial, que el Poder protege y controla, discurre otro soterrado y plebeyo que erige a ras de tierra su artificio. Así sucede también en el Siglo de Oro y junto a la brillante dramaturgia, la solidez del Corral, la fama y relativo bienestar de comediantes prolifera una caterva de poetastros y zurcidores de versos ajenos, de faranduleros y cómicos de la legua, que vagabundea con su arte a cuestras por villorrios, aldeas, cortijos y ventas: *«gente holgazana, mal inclinada y viciosa y que por no aplicarse al trabajo de algunos de los oficios útiles y loables de la república, se hacen truhanes y chocarreros para gozar de vida libre y ancha»*, en opinión de un fraile de su tiempo (Rojas Villandrando, 1603). Para gozar de vida libre, para escapar de la represión de una sociedad jerarquizada, inmovilista y beata, que no aceptaba grupos que optaban por un destino incierto y que, sin resignarse al anonimato de los mendigos, pícaros y delincuentes que integraban la masa de los desheredados, ostentaban su diferencia a través de una profesión equívoca y un arte seductor. La ambigüedad y ambivalencia de su status admirado, envidiado, ensalzado e incluso glorificado, no logra conjurar la desconfianza, el menosprecio o la hostilidad de las clases dominantes. Así mientras que el Sistema tiende a fijar y codificar a los individuos y grupos que lo integran, el teatro ofrece amplios márgenes de indeterminación y fluctuación -nomadismo, improductividad, promiscuidad, exhibicionismo, simulación...-, claves de un vivir anómalo que oscila perpetuamente entre la libertad y la servidumbre y que concita todos los fantasmas colectivos de la transgresión (Aznar Soler, 1998: 39-42). La condición del actor y su posición en la sociedad, concretada en su relación con el público, es el tema sobre el que gira la trama textual de *Ñaque*. Una condición precaria ya que su debilidad y fuerza dependen del encuentro fugaz e incierto con el público, que aparentemente solo mira y escucha. Solano y Ríos, dos de los comediantes de *«El viaje entretenido»*, se desprenden de su identidad histórica para comparecer como paradigmas de la errática y precaria condición teatral. Ellos son la carne hambrienta y fatigada, eterna morada de piojos, de ese “espíritu” que perdura en los textos ilustres. Arrastrando un viejo arcón, que guarda su «aparato» teatral, llegan al *aquí* y al *ahora* de la representación procedentes de un largo vagabundeo a través del espacio y del tiempo. Han de repetir ante el público su tosco espectáculo, a medio camino entre el relato

y la interpretación. El cansancio, el aburrimiento, las dudas y temores retrasan e interrumpen una y otra vez su actuación. A través del diálogo entrecortado, que constituye más de la mitad del texto, Ríos y Solano descubren, y se descubren mutuamente, la fragilidad de su condición. Son los vestigios de un tiempo remoto, ecos de sí mismos, remedos de un juego de ficciones, sombras de un arte ilusorio y fugaz (Aznar Soler, 1998: 50-52).

El principio de «ÑAQUE» es el del *conglomerado*, próximo al que ha regido a lo largo de los siglos. Son las «Misceláneas», obras donde cohabitan trabados elementos heterogéneos, que preexisten independientes al proyecto unificador. En ellas prima el efecto de variedad sobre el de unidad, el *conglomerado* trata de integrar las partes en el todo sin anular plenamente sus diferencias originarias, su natural diversidad, pero sometiéndolas a las leyes de funcionamiento y sentido del nuevo texto y de su nuevo contexto. *Ñaque o de piojos y actores* se constituye de diálogos entre Solano y Ríos y materias diversas que no pertenecen a la cultura de las clases dominantes, sino a niveles semicultos o populares del Siglo de Oro como el Refranero popular, el Romancero tradicional, los cuentecillos o chistes folklóricos de tradición oral, los entremeses anónimos, el Códice de Autos Viejos. Todo ello salpicado con residuos de *La Gran Semíramis* de Cristóbal de Virués, un fragmento adulterado de la comedia *Serafina* de Alonso de la Vega y algunos dichos, citas y versos espigados en textos varios. El eje articulador son dos loas de Agustín de Rojas y dos pasajes de su libro *El viaje entretenido* relativos a la vida y andanzas de los cómicos. Todos los ingredientes, al pasar a la nueva estructura, sufren una doble transformación. Son más o menos manipulados y “adulterados” con la desconsideración con que artistas populares han tratado siempre sus tradiciones. El actor ambulante no teme deteriorar un repertorio de reminiscencias literarias, para él son recursos profesionales y no reliquias. Así, de este modo, se integran las mencionadas fuentes en el tejido dramático de *Ñaque* (Aznar Soler, 1998: 42-44).

La segunda transformación viene dada por el contexto en que funcionan. Las evocaciones, reflexiones y relaciones de Solano y Ríos son en el *presente*, en esa ambigua contemporaneidad, con el público de la representación de hoy. Ellos son arrancados de su contexto originario para insertarlos en la situación, que viven ante nosotros. Los subproductos literarios del Siglo de Oro no funcionan solo como *documentos* sino como *instrumentos* de una nueva teatralidad. Esta teatralidad es *barroca* pues incluye al espectador y lo arranca de su impunidad disolviendo los límites entre escena y sala, no para crear una falsa fusión sino para provocar dispersión, descentramiento y multiplicidad

de perspectivas. Un laberinto de espejos en que el sujeto se dobla y se desdobla, metáfora de la representación. Más que lo teatral como característica del Barroco habría que pensar en lo barroco como parte del Teatro, no la teatralidad del Barroco sino el barroquismo de la teatralidad. El acto de pintar y el acto de mirar lo pintado se inscriben en «Las Meninas», del mismo modo el acto de representar y el acto de mirar lo representado se integran en *Ñaque*..., provocando un continuo juego de espejos y espejismos mediante el cual actores y espectadores tratan de dilatar y conjurar ese vacío, esa nada, esa carencia, ese hueco, lo único «real». Apoteosis de la ausencia, ¿*Quién está ahí?* Barroca es también la acumulación de materiales que forman el texto, *exceso* de formas y significados que el espectáculo despliega, más patente aún por la escasez de recursos expresivos.

La crítica es favorable a la obra y se centra en ella como texto. HARO TECGLÉN: «*Ñaque*» es la compañía más reducida de las que hacían teatro, compuesta por dos actores (*bululú* es el actor solitario; por tanto no es compañía). El texto de la obra no tiene ninguna dificultad. En este *Ñaque*, sus personajes Ríos y Solano, cómicos citados por Agustín de Rojas, fingen van a representar ante el público, mezclan comentarios sobre su oficio y la naturaleza del espectador con la representación primaria de algunas obras clásicas. PABLO CORBALAN: El añadido al título «*Ñaque*»... «o de piojos y actores» se justifica... Era perra la vida aquella. Menudeaban el hambre y los piojos, los quebrantos físicos y morales, las noches en claro, la voluntad del tiempo y el desprecio de las gentes. Todo a cambio de unos ochavos. GARCÍA RICO: Sinisterra «compone y adereza» a gusto esta «mixtura» transformada en diálogo vivo e ingenioso, a través del cual, los actores rememoran hechos, se intercambian anécdotas, parodian actuaciones y desnudan su interioridad. EMILIO ARAGONÉS: Resulta magistral la actuación ideada por Sanchís. Miseria abufandada de picardías, vida cambiante a cada minuto o a cada legua, vida acuciante y ávida de subsistir, burla burlando y carcajeándose de sus mismas sombras, irrisorias, raquíticas, piojosas y mendicantes en época que calificaron como dorada los historiadores. LÓPEZ SANCHO: Todo salta y retoza como teatro vivo, y da idea de forma escénica germinal y libre muy lejana de lo que en tiempo de Lope eran formas preceptivas. Lo mejor es que el «*ñaque*» parece inspirarse en el tiempo de hoy, pero no se percibe esfuerzo por acoplarlo o actualizarlo, sino que constituye como un hábito del carácter español, de la esencia misma barroca, conceptuosa, vitalista del teatro popular español.⁹¹²

⁹¹² Todas las críticas que aparecen de la obra están extraídas de: ÁLVARO, 1982: 178-180.

CONQUISTADOR O EL RETABLO DE ELDORADO. AUTOR: José Sanchís Sinisterra. DIRECCIÓN: Sanchís Sinisterra. INTÉRPRETES: Silvia Castelló, Pablo Valenzuela, Manuel Carlos Lillo y Eufemia Román. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Rafael Bartolozzi. TRABAJO CORPORAL: Pavel Rouba. CANCIONES: J. A. Labordeta. Teatro Fronterizo. Sala San Pol del 23 al 28 de abril de 1985.

Después llegaría *Conquistador o El Retablo de Eldorado*⁹¹³ (1984), un tragientremés en dos partes, en él Chanfalla y Chirinos, pareja cervantina de teatro ambulante, intentan representar el “Retablo de Eldorado”. La historia gira en torno al conquistador Don Rodrigo Díaz, soldado ahora tuerto, tullido y medio loco, después de cuarenta años en América participando en contiendas indianas. Busca regresar y encontrar el tesoro de Eldorado y la fuente de la Eterna Juventud. Ha contagiado su codicia de fantasía a los cómicos para representar su azarosa vida y la epopeya americana como medio de conseguir dinero para regresar al Amazonas. También una muchacha azteca, doña Sombra, lo acompaña. Ella habla un lenguaje incomprensible, el náhuatl.⁹¹⁴

Estos personajes ponen en contacto por contraste mundos y tiempos distintos y cuentan la visión del Descubrimiento se Sanchís, feroz epopeya de “espanto y matancia” sórdida y codiciosa. Según declaraciones del autor trata de las relaciones entre conquistadores y conquistados expresadas a través del lenguaje.

*La nativa habla nahualt, lengua indígena que no es comprendida por conquistadores ni por el público. Otra idea, siempre presente en mi teatro, es la reflexión sobre el hecho teatral. Aquí también la presencia del público es importante; no está como mero invitado, sino que participa en un juego desconcertante... El conquistador tiene muchos puntos en común con Don Quijote. Ha sido esta obra de Cervantes constante inspiración, consultada una y otra vez para entrar en el lenguaje, para captar el humanismo trágico y burlón y la profundidad de El Quijote (El Día, 7-03-1978).*⁹¹⁵

⁹¹³ Texto de referencia para nuestro estudio SANCHÍS SINISTERRA, 1996.

⁹¹⁴ Existe un montaje posterior de este texto, en 1992, por la compañía de teatro Cómicos de Albacete, que se presentó en el Festival Iberoamericano de Cádiz. Sobre el mismo nos da cuenta LLANOS SALAS, “Retablo de soldado tuerto, tullido y loco”, *El Público*, N° 92, septiembre/octubre, 1992, pg. 90-91.

⁹¹⁵ Declaraciones de Sanchís Sinisterra, “Una visión crítica y quijotesca sobre el descubrimiento de America”, *El Día*, Zaragoza, 7 de marzo de 1985.

La obra, dice Xavier Fábregas, no enfrenta directamente con la conquista sino con su recreación. Parte del tenderete de unos saltimbanquis, es teatro dentro del teatro. Sanchís toma distancia para resaltar la crueldad de la conquista, el egoísmo y la zafiedad de quienes vertieron en ella su sudor y su sangre. A la vez, muestra la humanidad de Rodrigo Díaz de Contreras, el protagonista de su retablo. Los resultados de este *Conquistador*, desde el punto de vista escénico, no pueden ser más modestos. Ha pretendido remedar los estilos literarios de géneros dramáticos periclitados y darles la vuelta, descubrir en ellos nuevas posibilidades de comunicación, pero esto no se ha conseguido.⁹¹⁶

Para Joan de Sagarra la conquista, traumático encuentro de España con América, se nos muestra a través de una pareja de cómicos de la legua que, en pleno siglo XVI, en una población española donde se prepara un auto de fe van a representar *El retablo de Eldorado*. Para ello cuentan con la ayuda de un esperpéntico aventurero, don Rodrigo Díaz de Contreras, carne de tropa de Cortés, Alvarado, Pizarro y Orellana y de una india medio bruja que se trajo a España don Rodrigo y que habla nahuatl. Desmitificación de la conquista. Nos cuenta, como otros ya nos habían contado, la serie de atrocidades cometidas por los españoles en beneficio de la sacra, católica, cesárea majestad del emperador, nuestro señor, como solía decirse entonces.⁹¹⁷

¡AY, CARMELA! (CARMELA Y PAULINO "VARIEDADES A LO FINO"). AUTOR: José Sanchís Sinisterra. DIRECCIÓN: José Luis Gómez. INTÉRPRETES: Verónica Forqué, José Luis Gómez. ESCENOGRAFÍA: Mario Bernedo. VESTUARIO: Pepe Rubio. MÚSICA: Pablo Sorozábal Serrano. Estreno: 6 de noviembre de 1987, en el Teatro Principal de Zaragoza. Para su estreno en Madrid Gómez fue sustituido por Manuel Galiana, mientras que Forqué, que comenzó las representaciones, sería reemplazada por Kiti Manver. En Madrid: Teatro Fígaro del 3-9-1988 al 2-4-1989.

En 1988 llegará uno de los éxitos más espectaculares del teatro español de las últimas décadas, la que es su mayor y más popular obra dentro de su producción, una “elegía de la Guerra Civil en dos actos y un epílogo” que constituye, pese a ciertas reticencias de parte de la crítica, un importantísimo éxito. *¡Ay Carmela!*⁹¹⁸ (1988) presenta a Carmela y Paulino -"variedades a lo fino"-, dos artistas ínfimos de variedades a quienes sorprende en Belchite la ocupación de las tropas de Franco durante la guerra civil. Deben improvisar

⁹¹⁶ Crítica de FÁBREGAS, X., “Eldorado quedó de nuevo por conquistar”, *La Vanguardia*, Barcelona. 28 de febrero de 1985.

⁹¹⁷ Crítica de DE SAGARRA, J., “De cómo Pepe Sanchís descubrió Eldorado”, *El País*, Barcelona, 2 de marzo de 1985.

⁹¹⁸ Nuestra referencia para el texto en nuestro estudio es SANCHÍS SINISTERRA, 2007.

una velada patriótica para el ejército que terminará trágicamente. Lo que se ve en escena es en realidad el recuerdo de los hechos, evocados en el viejo teatro por Paulino y por el espectro de Carmela, asesinada. La empatía de los espectadores por estos dos personajes fue masiva. Según Aznar Soler, en *¡Ay, Carmela!*, Sanchís utiliza uno de sus recursos preferidos, el metateatro, aquí en una doble vertiente. La de Carmela y Paulino, *variedades a lo fino*, irrisoria compañía ambulante que, con el apoyo de Gustavete, recorren los pueblos de la España en guerra para sobrevivir. Y a su vez, una vez confiscadas sus maltrechas pertenencias por el bando nacional, la de interpretar frente a los fascistas un espectáculo a mayor gloria de Franco y sus aliados. La consecuencia tras un acto de valentía súbito, por una envalentonada Carmela, es la pérdida de su vida. Pero su sacrificio no es baldío, su último acto de generosidad hacia los brigadistas internacionales a los que se ha obligado a presenciar el espectáculo, redime su grosera trayectoria artística y vital. Frente a ella, Paulino, cobarde y atemorizado por su suerte, accede a salir a escena con la humillante camisa azul, símbolo degradante de sus reducidas dotes artísticas. La obra, con Carmela volviendo desde la muerte hasta el mundo de Paulino, tiene carácter simbólico, pues Carmela sigue viva en tanto herida histórica que late en el presente. Simbólica es su muerte que habla de una República joven, llena de ilusiones, cuya vida fue cortada sin posibilidad de réplica por el levantamiento militar. Hay una reivindicación del teatro marginal representado por las *variedades a lo fino*, pobre en su puesta en escena pero verdadero en lo esencial. La intensidad va creciendo por contraste entre humor y lirismo (Aznar Soler, 1998: 76-82).

Según Moisés Pérez Coterillo, *¡Ay, Carmela!* es un texto construido con materiales irrisorios y prestados de los géneros ínfimos del espectáculo, pero de factura compleja y elaboradísima, que va suministrando los datos y reconstruye con fragmentos de la memoria los hechos que atormentan a los personajes. Cruza muchos temas en su argumento. Sobre el gran teatro de operaciones de la guerra civil española se presenta el irrisorio tablado de unos cómicos ambulantes, la ridícula afrenta del teatro ante el poderío obscuro de la muerte. El teatro como escenario de la memoria, donde cobran vida, aguijoneados por la conciencia, fragmentos de traición y cobardía. Ubicuidad, transparencia, permeabilidad de fronteras entre espacio y tiempo, luz que atraviesa los hechos y disuelve la sombra de engaño o autocomplacencia, poderes reservados a la memoria y al teatro que el autor despliega en su texto. Para el crítico el montaje potencia su patetismo, su poesía, el tránsito entre lo grosero y lo sublime, el humor y la tragedia y reprime la tentación hacia lo espectacular y lo aparatoso para no deformar el ámbito

austero y el origen bastardo de los materiales de que se nutre. Tan solo en un instante el montaje no supo alcanzar al texto. Ese instante crucial, como señaló la crítica, es el de la patética insurrección de Carmela ondeando con los pechos desnudos la bandera republicana, deshaciendo la parodia grotesca y oportunista para dar paso al pequeño heroísmo que iba a costarle la vida (Pérez Coterillo, 1987d: 3-7). El crítico apuntala que la aparente sencillez esconde una compleja escritura:

La aparente sencillez, el curso fluido de la acción, su dosificación, la sutileza de los pequeños resortes que hacen practicables los distintos planos de la memoria, revelan en el fondo una poderosa y compleja escritura llena de sabiduría y de medida. Sorprende la frescura de los diálogos, el vaivén entre la vulgaridad y el patetismo, entre el humor y la tragedia (Pérez Coterillo, 1987d: 5).

Alguna crítica ve un simple sainete tragicómico, un breve relato innecesariamente alargado o la caricatura de una velada para tiempos de guerra, pero la mayoría son favorables a la pieza. Para Enrique Centeno al principio es discursiva y va ganando fuerza y poética en su avance. Poética en la contradicción forzada de los personajes que actúan en un teatro ocupado en el que hay un grupo de brigadistas prisioneros. Números de variedades dentro del plano de los artistas forzados y el del supuesto público asistente. Carmela y Paulino son dos actitudes, dos morales, dos formas de padecer y de ser víctimas de aquella guerra. Ella pagando con su vida la rebeldía instintiva, humana, casi maternal hacia la barbarie y él asumiendo la barbarie e intentando sobrevivir, camisa azul al final y aspiración a conseguir una plaza en el Ayuntamiento. En ambos, la ternura de los desheredados, del artista fracasado, de la pareja rota. También recuerdo, memoria colectiva y sentido de la historia. El fantasma de Carmela así se lo recuerda a Paulino con un reproche exento de rencor antes de dirigirse al resto de los muertos, en un final tierno y conmovedor.⁹¹⁹

Según Antón Castro, Sanchís lleva al límite su tendencia a la experimentación sin salirse de otros caminos ya transitados. Entrecruza e identifica realidad y sueño, vida y muerte. Crea reflexiones sobre la dramaturgia, diálogos chispeantes y jocosos, en una atmósfera casi onírica donde inocencia, ternura y amor prevalecen. La guerra, al fondo, cerca el candor de Carmela y Paulino y arrebujá su entendimiento primitivo, sencillo,

⁹¹⁹ Crítica de CENTENO, E., “La memoria de Carmela”, 5 *Días*, Madrid, 8 de octubre de 1988.

cómico. La tragicomedia, con figuras de carne y hueso, plantea el mundo del teatro con sus pequeñas plenitudes frente al teatro absurdo de la guerra. El choque entre ambos mundos -imaginación frente a crueldad- decide el destino de Carmela, su fusilamiento. Ella que fabrica sueños y desmadeja ternezas y alegrías no soporta el escenario del horror y la muerte. Son artistas humildes, con sus contradicciones y miserias, con su profunda ternura y cobardía, transmitiendo sus temores. Carmela es la ingenuidad, la frescura irascible, un corazón abierto al mundo. Paulino es medroso, acomodaticio, protector y, a su modo, perspicaz. Ambos se invocan desde la vida y la muerte, se sueñan, se desaman y se encuentran en el crisol del recuerdo. Finalmente Carmela -en una última "vuelta de tuerca"- regresará de la muerte para iluminar la vida mezquina del amigo, para devolverle la dignidad perdida.⁹²⁰

Pedro Barea destaca la precisión y captación del lenguaje popular y, por otro lado, los tópicos, los modismos y la retórica del aquel tiempo. La guerra civil con su miseria moral y unos actores y su espectáculo con sus momentos "bajos", con el estiramiento en los arranques interpretativos de Carmela, con el "número" cómico de Paulino del Pedómano o Ventómano. Un clímax patético y conmovedor que llega con la bandera republicana y el desnudo de la culpa final. Son los fantasmas de la memoria del autor tratados con una piedad cruel, sin romper la tensión nunca del todo.⁹²¹

Para Carlos Bacigalupe los hechos rozan el límite de lo posible: “Ella fue a Belchite por morcillas y entraron los de Franco, ambos son obligados a montar un espectáculo para los vencedores dirigidos por un oficial italiano, unos brigadistas son invitados a la función como última gracia antes de acudir al paredón y finalmente se echa mano de apariciones y "flash back" que nos trae a Carmela muerta y corpórea”.⁹²²

El crítico Joan-Anton Benach califica el texto de conciso, fresco y de una autoridad formidable: “Sanchís rompe la estructura lineal del relato con un "flash back" y un desdoblamiento del personaje femenino. Combina la nota humorística con el alfilerazo trágico y en ambos extremos los diálogos son de una contención admirable solo vulnerada en los números de "variedades a lo fino" que ofrecen los protagonistas”. Dice que el texto ofrece una dosis de artificio en la muerte de Carmela, remisa a la burla obscena de la bandera tricolor, pero que aun así es una de las mejores tragicomedias de los años

⁹²⁰ Crítica de CASTRO, A., “En el crisol del recuerdo”, *El Día*, Zaragoza, 7 de Noviembre de 1987.

⁹²¹ Crítica de BAREA, P., “Aguafuerte de la Guerra Civil”, *Deia*, Bilbao, 18 de noviembre de 1987.

⁹²² Crítica de BACIGALUPE, C., “¡Ay, Carmela!”, *El Correo Español*, Bilbao, 18 de noviembre de 1987.

ochenta. Inteligente y honesta, que divierte sin caer en la desmesura de ofrecer carnaza y que es una pieza capaz de reconciliar amplios sectores con el teatro.⁹²³

Eduardo Haro Tecglen lo resume con estas palabras: “Carmela y Paulino, son la heroína simple, leal por vísceras y naturaleza, llena de espíritu y solidaridad y, en contraste, Paulino, interesado, acomodaticio, dispuesto a todo para sobrevivir y conseguir un puesto de ordenanza en el Ayuntamiento de Belchite. La guerra civil de fondo. La acción límite, en situación de alta presión, incluso en el momento de teatro dentro del teatro y que es abordada por los personajes tímidamente. Al final el asesinato de Carmela y su acto de heroísmo, cuando la actriz no se atreve claramente a blandir la bandera y a mostrar su desnudez.”⁹²⁴

PERDIDA EN LOS APALACHES. AUTOR: José Sanchís Sinisterra. DIRECCIÓN: Ramón Simó y Sanchís Sinisterra. INTÉRPRETES: Manuel Carlos Lillo, Anabel Moreno, Camilo Rodríguez. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Joaquín Roy y Hom, Teatro Fronterizo. Estrenada en la Sala Beckett Barcelona en noviembre de 1990. En Madrid Sala Olimpia del 21 al 24 de noviembre de 1991.

*Perdida en los Apalaches*⁹²⁵ (juguete cuántico) (1990) es la historia de un amor como excusa para investigar en las posibilidades escénicas del espacio y el tiempo. Hasta qué punto el pasado está en el presente y condiciona el futuro o hasta qué punto estamos donde queremos estar. La acción se desarrolla en tres sitios al mismo tiempo. Un club cultural donde se dará una conferencia con un vicesecretario segundo que hace las veces de presentador sin ser su cometido porque no aparece el presidente ni el vicepresidente; un hotel checoslovaco donde un turista busca la salida y por último, los Montes Apalaches. El segundo acto plantea la traslación de tiempos y espacios. La profesora vaga por los Montes Apalaches y el turista busca la salida del hotel unos cuantos años más tarde. Los personajes coinciden en un espacio común y se separan sucesivamente y así hasta el final cuando regresa el vicesecretario con su verborrea. Lo que en un principio es una simple charla sobre las paradojas del espacio-tiempo en un enloquecido Club de Divulgación Cultural de un anodino pueblo, se convierte en irónica ilustración teatral de algunos conceptos de la teoría cuántica.

⁹²³ Crítica de BENACH, J.A., “¡Ay, Carmela!, un triunfo de la tragicomedia”, La Vanguardia, Barcelona, 21 de marzo de 1988.

⁹²⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Un acto de heroísmo cívico” *El País*, Madrid, 5 de octubre de 1988.

⁹²⁵ Texto de referencia para nuestro estudio: SANCHÍS SINISTERRA, 1991.

Los pliegues espacio temporales que se producen generan situaciones absurdas y cómicas. La doctora Greñuela, oriunda de ese pueblo, será la encargada de dar la conferencia. Es investigadora en una Universidad de EEUU y víctima de los experimentos cuánticos de su director de estudios y amante. El estar en ese Club parece fruto de uno de esos experimentos que se confunde con otro en la que ella está en los Apalaches. En ese pasillo cuántico conocerá a un hombre que anda también por los pasillos, en este caso los de un hotel de Praga. El inconformismo del ser humano se refleja en los encuentros y desencuentros del vicesecretario, el turista y la profesora, en espacios y tiempos diferentes, donde nace la imposible historia de amor. Sanchís aplica con humor las aportaciones de la física contemporánea sobre espacio y tiempo a una trama disparatada donde abunda el costumbrismo y el chiste de sal gruesa. Enriquece la escena con los logros de la ciencia y aporta con ironía nuevos tratamientos del espacio y tiempo que convierten en un guiño este juguete, en un experimento metateatral culto, expresado a través de la broma y la parodia de la propuesta (Fondevila, 1991b: 52-53).

Cuenta Haro Tecglen que hacia los años treinta hubo una preocupación por el tiempo y la elasticidad del espacio. Galanes que viven en un tiempo y dama en otro que implica amor imposible. Sanchís encuentra el pasillo espacio-temporal de esa época colocando un lenguaje más moderno, el de la cuántica, con el amor posible-imposible. Pero el crítico no puede evitar que todo le dé un poco de risa. Entre la profesora perdida en los Apalaches y el comerciante metido en Praga, y a la vez juntos por un rato, hay una relación tierna y desesperada y cómica por el entorno: “En realidad hace dos comedias diferentes: la de un acto cultural en una provincia, donde la conferenciante científica es interrumpida continuamente por el vicesecretario del centro con sus problemas, celos y ambiciones, con chistes y condiciones de sainete; y la otra, la de los perdidos en la mecánica cuántica, con un nexo entre las dos como ejemplo de lo que puede haber de magia en lo cotidiano”. Experto en dramaturgia, hábil en el diálogo, suave en la crítica, tierno en todos los momentos, hace reír con facilidad y hace pensar en la nostalgia del tiempo.⁹²⁶

Según López Sancho es un tema más intelectual que realista, una búsqueda de una nueva forma expresiva más que relato convencional de suceso dramático. Dos elementos diferenciados, el real con que se arranca -la conferencia de la doctora Griñón sobre el problema del tiempo y el espacio- y otro su consecuencia, la mezcla de realidad e irrealdad en la mente humana. El elemento irreal brota de la indisposición súbita de la

⁹²⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “El tiempo existe y fastidia”, *El País*, Madrid, 23 de noviembre de 1991.

doctora que suspende bruscamente la conferencia, mientras su mente se encuentra en un punto de los montes Apalaches, en Pensilvania. Allí está con un desconocido que a su vez ha saltado también a ese instante desde un año diferente y otro lugar espacial y ha saltado al encuentro de la doctora. Un juego muy complicado que, para el crítico, no alcanza madurez expresiva. Un atractivo ensayo que no está logrado. Los dos hechos, temporal y espacialmente separados entre la profesora, el intruso y el cómico vicesecretario segundo de la entidad organizadora de la conferencia, carecen de la graduación indispensable, que si el texto no la logra, el montaje la hace confusa. Hay dos espacios -el local de la conferencia y los Apalaches- no bien diferenciados por el pobre montaje del director. Falta imaginación teatral donde hay imaginación literaria. Todo queda confuso. La pieza necesita afinamiento y el montaje mucho más. Hay que racionalizar la pieza, nada necesita más de la razón que lo que quiere ser irracional y cuántico.⁹²⁷

LOPE DE AGUIRRE, TRAIADOR. AUTOR: José Sanchís Sinisterra. DIRECCIÓN: José Luis Gómez. INTÉRPRETES: Carmen Rossi, Juan Luis Galiardo, Laura García, Manuel Morón, Jesús Castejón, Diego Doría, Blanca Portillo, Dolores Heredia, Juan Ribó, etc. VESTUARIO: Pepe Rubio. ESCENOGRAFÍA: Mario Bemedo. ILUMINACIÓN: José Manuel Guerra. MÚSICA: Alfred Schnittke. Teatro María Guerrero (Centro Dramático Nacional) del 4 al 29 de marzo de 1992.

*Lope de Aguirre, traidor*⁹²⁸ (1992). Lope de Aguirre, guipuzcoano, figura casi mítica del siglo XVI, es la figura que Sanchís toma en esta obra para experimentar formas teatrales. La pieza presenta a ocho víctimas con sus monólogos febriles y el cronista con su frío análisis final. Estos narran su muerte a manos de Lope de Aguirre, visionario que ve naufragar su sueño y en su desesperación no puede dejar de matar. Partidario de los Pizarro en la Guerra Civil de Perú y enrolado en la Expedición de “El Dorado” que dirigía P. de Urzúa, llegó a manejar a aquellos aventureros contra el jefe, quitar la vida a los más destacados, hacerse proclamar rey y declarar la guerra a Felipe II. Sus aventuras superan toda imaginación. Lope de Aguirre terminó asesinado por uno de sus seguidores. Sanchís se apoya en la literatura del personaje que lo convierte en contradictorio, misterioso y desproporcionado. Un personaje lleno de genialidades, virtudes y horrores, acumulados en crónicas legendarias de las extrae también el resto de personajes (Matteini, 1992: 10-17).

⁹²⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Sanchís Sinisterra, extraviado en lo fantástico y perdido en los Apalaches”, *ABC*, Madrid, 23 de noviembre de 1991, pg.84.

⁹²⁸ Nuestro estudio se basa en la publicación de la obra: SANCHÍS SINISTERRA, 1996.

Haro Tecglen define la obra como una cantata, nueve monólogos o arias, en prosa rimada sin respetar el tempo por libertad del autor o prosodia del actor. Muchas palabras tomadas de las crónicas de la conquista que dan tono arcaico sin resultar un sucedáneo. Busca de acentos regionales para animar el tono, mostrar unidad española en la conquista, ser representada en toda España y diversificar la monotonía. Todo muy estudiado, afinado, inteligible y sonoro. Los personajes son una colgada de una soga que hace su necrológica, una doña Elvira infantilizada en su muñequito, un vasco, un andaluz... un Lope de Aguirre al que no se ve nunca (está grabado) pero referencia de todo y todos... Para el crítico, el autor no oculta la barbarie de la conquista y no es entusiasta de Lope de Aguirre, sin ser crítico no es halagüeño y no forma parte de los neoconquistadores que niegan la leyenda negra o la justifican por la dureza de la época. No oculta el horror ni insiste en lo imaginariamente glorioso. Su verso no es épico ni opinante, busca refugio en la sonoridad y la literatura. Muchas personas se aburrieron en la función. Descripciones poéticas largas, oscuridad deliberada en el escenario y trajes contenidos. Un juego de sombras que pretende ser una selva y campamento de ámbitos catedralicios pero que produce sopor. Sin embargo el prestigio sale del escenario y es elogioso este teatro peligroso y difícil, aunque no venza todos los riesgos.⁹²⁹

López Sancho ve una estampa compuesta de estampas muy cargadas de negro siguiendo el modelo difamatorio de Las Casas contra el reinado de Felipe II, de tal forma que el espectáculo se alinea con otros que originaron la leyenda negra. Esta se acentúa con la negrura del escenario que hace más oscuro el Marañón. La impresión es deprimente, los personajes son perversos, locos, seres crueles o torturados. Sanchís construye una estructura más épica que dramática. Un texto minucioso y sometido a la métrica y el ritmo, cuya acción es aportada por la puesta en escena de Gómez. Todo el trabajo es negro, desde el ámbito escénico al vestuario y sobre todo el crítico, que deja ver su oposición ideológica al mensaje que transmite el texto sobre la vergüenza de los españoles de hoy hacia el comportamiento de aquellos personajes del siglo XV.⁹³⁰

Enrique Centeno refleja como el autor, muy documentado, escribe la inquietante epopeya amazónica del famoso traidor. La historia, del hombre más sugestivo de cuantos desalmados desembarcaron en las Indias. Nueve personajes cercanos a Lope de Aguirre reflejan la contradicción y locura del personaje. No existe parábola aunque el autor

⁹²⁹ Crítica de HARO TECGLLEN, E., "Novena de la conquista", *El País*, Madrid, 6 de marzo de 1992.

⁹³⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Visión negra del negro Lope de Aguirre para celebrar el Quinto Centenario", *ABC*, Madrid, 5 de marzo de 1992, pg. 90.

confiesa la imposibilidad de una completa subjetividad en semejante tema. Sanchís refleja la brutalidad de aquella amarga historia americana y el análisis de sus razones: poder, aventura, descontrol, mentira, rebelión del súbdito, contradicción de aquella distancia. Excelente escritura que Gómez sabe transmitir utilizando lenguajes y procedimientos sorprendentes. Minucioso trabajo de actores, recursos del teatro épico y un ritmo inquietante, rompedor y enriquecedor en cada pasaje.⁹³¹

PERVERTIMENTO. AUTOR: José Sanchís Sinisterra. Grupo Teatro la Huella, un grupo argentino radicado en España. INTÉRPRETES: Monina Gobbi y Mario Bedoya. Centro Cultural Galileo del 4 al 9 de noviembre de 1993. Se repone en la Sala El Canto de la Cabra.

Una pieza que ya tuvo su estreno en 1988 y que ahora llega a Madrid es *Pervertimento*⁹³² (1988). En ella Sinisterra, con mirada absurda y divertida, cuenta las interioridades del teatro y plantea una apología indiscriminada de personas que por desconocidas fuerzas necesitan para sobrevivir estar relacionadas con el mundo del teatro, con la escena. Esta reivindicación va desde el trabajo de un actor, hasta el planteamiento desgarrador de un personaje imaginario, pasando por las dudas de una actriz neurótica o las incomprensibles propuestas de un director de escena. Cinco personajes -tres mujeres y dos hombres- cuyas historias se proponen indagar en el fenómeno teatral en sus distintas facetas: el director desbordado, el monólogo imposible, la relación interprete personaje, el papel del espectador y en general el sentido de hacer teatro. Ocho momentos diferentes, ocho juegos de estilo que hacen pensar en el equívoco de la realidad. Los personajes son personajes y lo saben, algunos lo padecen, otros lo intuyen, alguno lo disfruta y nos lo hace saber. La perversión de los objetos, del espacio y el tiempo hacen del espectáculo un juego irónico y desconcertante sobre el teatro y sus convenciones.

López Sancho: “Pervertimento viene del griego “perturbar el orden de las cosas”. Una actriz y un actor en el escenario. ¿Qué espejismos, que dificultades dan consistencia al actor con el personaje, al actor con el autor, con el director? Humor, investigación, libertad del acto teatral en lucha con la forma. Relación autor-actor que hace a este descubrir la distancia entre el ser que representa y el representante actor y además que el ser representado es independiente, ya que en tanto que actúa se independiza -o trata de conseguirlo- de los elementos ocultos que son autor y director. Escenas sucesivas e

⁹³¹ Crítica de CENTENO, E., “*Lope de Aguirre, traidor*”, *Diario 16*, Madrid, 6 de marzo de 1992.

⁹³² Texto de referencia en nuestro estudio SANCHÍS SINISTERRA, 1997.

independientes desarrollan sugestivos ensayos sobre la expresión dramática, la función del autor, director, actriz y el actor y su personaje. Sinisterra lo investiga todo desde la ironía. Solos, en pareja o regidos desde fuera por el autor o director desarrollan sugestivas impresiones humanas en las muchas mini-historias que con ingenio y pervertidora capacidad teatral dibuja Sanchís. Es un agilísimo juego de teatro en el teatro, hábilmente entendido y eficazmente llevado a forma teatral donde el final parece que llega muy pronto y en el que el personaje se resiste a salir por la puerta pues al hacerlo habrá dejado de existir”.⁹³³

EL CERCO DE LENINGRADO. AUTOR: José Sanchís Sinisterra. DIRECCIÓN: Ornar Grasso. INTÉRPRETES: Nuria Espert, María Jesús Valdés. MÚSICA: Jorge Valcárcel. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Toni Cortés. Teatro María Guerrero del 12 de octubre al 27 de noviembre de 1994.

*El cerco de Leningrado*⁹³⁴ (1994) presenta a Priscila y Natalia, mujer y amante respectivamente de Néstor Coposo, un célebre director teatral de izquierdas fallecido veinte años atrás en extrañas circunstancias. Ellas viven en un teatro abandonado, a punto de ser demolido y expropiado, el “Teatro de Fantasma”, antigua sede de su compañía. Son dos mujeres unidas por el amor y el recuerdo de un mismo hombre y los ideales de un mundo mejor. Mientras hacen un inventario permanente de lo que ha quedado dentro del viejo teatro rememoran su propia historia y la del grupo. Buscan un texto, de un autor desconocido, que Néstor estaba ensayando cuando murió y que nadie había llegado a conocer en su integridad: *El cerco de Leningrado*

López Sancho ve como Sanchís acude a la metáfora del teatro en ruinas, amenazado de destrucción, como espejo de una sociedad. Un escenario encerrado en sí mismo, aquejado del pasado de claudicación, de nostalgia, de fidelidad obsesiva a principios y sentimientos imposibles de reconstruir:

Así dos actrices, ya mayores, unidas por antiguos celos superados, fieles al pasado en el que se derribaron todas sus creencias, conviven en un teatro en ruinas, condenado al derribo, donde de jóvenes amaron a un mismo hombre y compartieron una misma fe, su fe en el pensamiento marxista. El hombre -Néstor- ha muerto, ha caído Moscú y se ha derrumbado la doctrina comunista. Ahora

⁹³³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Pervertimento, o la divertida perversidad del teatro de Sanchís Sinisterra”, *ABC*, Madrid, 20 de abril de 1994, pg.99.

⁹³⁴ El texto que tomamos para nuestro estudio de la obra es SANCHÍS SINISTERRA, 1995a.

muchos fieles de entonces disfrutaban de acomodaticios empleos en otras corrientes políticas (ABC, 13-10-1994).

En la obra, según el crítico, se llora la ruina de una sociedad donde las protagonistas coparticipaban de doctrinas políticas, el amor de un hombre y la actividad teatral. Tiempos de la guerra fría que ya superados hacen que ellas se aferren a la nostalgia, al escenario muerto que las máquinas quieren derribar. Para el crítico es una cuidada escritura y dos personajes humanos simbólicos de muchos valores perdidos. Un texto reiterativo, carente de acción real, donde el presente es una obsesiva nostalgia de lo pasado.⁹³⁵

Haro Tecglen ve en el Teatro Fantasma que el fantasma es el comunismo. Por dramaturgia y metáfora es el fantasma de Néstor, fundador del teatro, macho de las mujeres que sobreviven en las ruinas del teatro, las ruinas del comunismo. Ve progresismo en su lenguaje de tópicos, imitación pobre de la “jerga del partido”, recuerdos de la lucha, de la clandestinidad y de la revolución soviética. Una burla con toques de ternurismo. El mundo moderno avanza y ellas se momifican, una envejeciendo y la otra rejuveneciendo. Rejuveneciendo como símbolo de un renacimiento y esperanza de una revolución. El quizá dejó un texto anónimo, *El cerco de Leningrado*, en el que preveía el final de la revolución, del comunismo, el desencanto, la caída. Un derrotismo que quizá causó su muerte haciéndole caer desde un telar. “¿Los suyos? ¿Los oficialistas, los carrilistas duros, los estalinistas: Carlos Semprún, Jiménez Losantos, Muñoz Suay? Todos los interrogantes obedecen a que nada se sabe. Es una obra cobarde hecha para oscurecer las cosas de antes y las de ahora. Un diálogo cómico entre amnesia, disparate y chiste gordo. Pero no se entiende nada, nadie dice lo que pasó y pasa. El recurso es indigno y estas dos mujeres progres, comunistas o socialistas o ácratas, o simplemente rojas, podrían tener un epitafio mejor. La ternurilla y el lirismo entremetido entre el ridículo no es bastante para estas fracasadas, viudas de un solo hombre o de un solo ideal. Tampoco lo es para el teatro que se ve caer, miembro directo de la metáfora. En definitiva, una obra larga, lenta, morosa, basada en el diálogo de las dos actrices. Aburre y cansa. Al crítico le irrita la falta de arranque, el miedo a decir las cosas, el exceso de dramaturgismo o de efectos teatrales, de golpes, de disfraces, de ruidos y efectos para sustituir una claridad y

⁹³⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El cerco de Leningrado*, nostalgia y dos grandes actrices en el María Guerrero”, ABC, Madrid, 13 de octubre de 1994, pg.97.

limpieza. Se salvan las dos actrices que hacen teatro a la gran manera, a la del Fantasma. Para ellas fue el éxito, los gritos de bravo y las ovaciones”.⁹³⁶

Para Enrique Centeno el teatro en ruinas representa el acabamiento de la cultura, del combate, de la asamblea ciudadana, del ansia de transformación. Sobre este decorado se muestran las ambiciones inalcanzadas, las utopías no conseguidas, la batalla contra el *parking* subterráneo que pretende demoler el sueño, terminar con aquel local llamado, significativamente, Teatro del Fantasma. El autor elige dos mujeres para su metáfora que buscan, entre carcoma y guardarropía, el secreto del tiempo pasado, la alternativa al presente. Como mujeres representan la fuerza de voluntad al tiempo que la inocencia e ingenuidad. A pesar de las contradicciones que existen entre ellas, una aburguesada y la otra de creencias dogmáticas, ambas tiran mutuamente de sus utopías. Hasta el misterio de la muerte de Néstor se envuelve en ese idealismo capaz de mover la pasión de las dos mujeres y siguen tirando la una de la otra para evitar que conviertan su teatro en un engañoso museo anexo al aparcamiento. Aquel teatro representa más que cuatro paredes, es metáfora que hay que defender hasta el final. Y así con un vestuario de guardarropía y a una bandera roja también de guardarropía hacen entre las dos una "manifestación" contra el dislate socialdemócrata. Parece, como otras obras del autor, un homenaje al teatro, pero esta repasa las ilusiones perdidas de una generación que no pudo transformar su realidad y se incorporó canalllescamente en la estructura actual. La acción del drama coincide con la caída del Este y la turbia interpretación que de ella se ha hecho. El hallazgo del libreto provoca a las protagonistas una sorpresa que descifra el misterio "argumental" de las dos rivales y entrañables amigas, que en su mutis final muestran la esperanzada rebelión a la que el autor llama.⁹³⁷

MAL DORMIR / LO BUENO DE LAS FLORES ES QUE SE MARCHITAN PRONTO. AUTOR: Sanchís Sinisterra. DIRECCIÓN: Cristina Rota. INTÉRPRETES: Ana Torrent, María Botto, Eduardo Recabarren, Gustavo Salmerón, Natalie Pinot, Juana Zafra, Roberto Álamo, Luis Bermejo, Nieves Infante-Lahielo. Sala Mirador del 3 al 16 de diciembre de 1994.

RETRATO DE MUJER CON SOMBRAS / MAL DORMIR. AUTOR: Sanchís Sinisterra. DIRECCIÓN: Cristina Rota, INTÉRPRETES: Pastora Vega, María Botto. Sala Mirador del 27-11-1998 al 31-1-1999.

⁹³⁶ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Epitafio borroso”, *El País*, Madrid, 15 de octubre de 1994.

⁹³⁷ Crítica de CENTENO, E., “Dos mujeres en la utopía”, *Diario 16*, Madrid, 14 de octubre de 1994.

Mal dormir y *Lo bueno de las flores es que se marchitan pronto* son dos piezas cortas que junto a *Retrato de mujer con sombras* forman la trilogía “*Claroscuros*”.⁹³⁸ Combinadas de forma diferente constituyen dos espectáculos, dirigidos ambos por Cristina Rota, que se presentaran en la Sala Mirador en dos temporadas diferentes.

Mal dormir trata sobre los malos tratos a las mujeres. Dos hermanas, una que busca ser amada y la otra ser deseada. Ágata, la hija mayor de una familia, trabaja limpiando lavabos públicos de hombres. Su hermana, la pequeña, va a buscarla para pedirle que vuelva al pueblo a cuidar al padrastro de ambas que las maltrata. Las dos hermanas, la que acaba de llegar a la ciudad y la que malvive en esta trabajando de limpiadora, mientras una lava los urinarios, intentan también limpiar los sucios recuerdos de familia. Ambas negocian con sentimientos y recuerdos para llegar a un cambio de roles y de destinos. Dos ambientes sórdidos, el del incesto y servilismo de la joven en el pueblo y el de la explotación de clase y sexo en la ciudad de la mayor. Ambas desesperadas buscan el intercambio de situación. Dos hombres con mal dormir las están esperando.

Lo bueno de las flores es que se marchitan pronto es un encuentro de unos personajes que esperan algo de la vida. A través del inicio de la comunicación por parte de una chica y del momento en que empiezan a conectarse, los personajes van dando a conocer la angustia que generan los interrogatorios frente a ese misterio que es el vivir.

Retrato de mujer con sombras trata de la pérdida de la memoria. Una mujer habla supuestamente con su padre que está vistiéndose dentro de un armario en un misterioso hotel. Conversa mientras espera que salga, que nunca quiere salir. En realidad ella conversa con sus obsesiones y miedos, con su fracaso existencial (monólogo).

A raíz del montaje de 1994, Haro Tecglen declara que Sanchís, uno de los autores interesantes de esta época, preocupado con el dramaturgismo, ha aceptado finalmente que el dramaturgo escribe con los efectos y las obligaciones teatrales preceptivas (o inventadas), ejerciendo al tiempo el diálogo delicado y bien escrito y el principio de la situación escénica con su lenguaje visual. De las piezas mostradas dirá que no llegan más allá de un delicado ejercicio, aunque grato y distraído.⁹³⁹

EL LECTOR POR HORAS. AUTOR: Sanchís Sinisterra. DIRECCIÓN: José Luis García Sánchez. INTÉRPRETES: Clara Sanchís, Juan Diego, Jordi Dauder. ESCENOGRAFÍA: Joaquín Roy.

⁹³⁸ El texto utilizado como referente en nuestro estudio es: SANCHÍS SINISTERRA, 1995b.

⁹³⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Ejercicios”, *El País*, Madrid, 5 de diciembre de 1994.

VESTUARIO: Ramón Ivars. ILUMINACIÓN: Quico Gutiérrez. Teatro María Guerrero del 9 de abril al 16 de mayo de 1999.

*El lector por horas*⁹⁴⁰ (1999) es una ambiciosa pieza cuyos referentes son paradigmas culturales de la literatura contemporánea y la Estética de la Recepción. Estos están tratados con un punto de ironía y humor. Es una historia de trama sencilla e inquietante, plagada de enigmas, de vacíos que permiten pluralidad de lecturas y donde el autor trabaja con elipsis, alusiones, diálogo fracturado, respuestas diferidas, sustracción de información esencial, pistas falsas, uso falaz o interesado del lenguaje, economía de medios y ambigüedad teatral.

Lorena, una mujer joven que se ha quedado ciega en un misterioso accidente, pide a su padre, cuyo nombre nunca se pronunciara en escena, que contrate a alguien para que lea en voz alta. Su padre, Celso, contrata los servicios de Ismael, lector por horas, a quien se le exige una forma aséptica de lectura. No ha de contaminar sus lecturas con sus gustos o circunstancias personales ni siquiera en su entonación al leer. Poco a poco, a través de las lecturas en las que se reconocen textos literarios prestigiosos de Faulner, Durrell, Lampedusa, Conrad, Flaubert, Schnitzler o Juan Rulfo, se producirá una desestabilización, voluntaria o involuntaria, de la compleja situación de los personajes y los conduce hacia un inesperado e inexplicable desenlace que Ismael sugiere quizá no sea final de nada. Veremos como la ciega va desvelando su mundo interior, veremos el de su padre y el del lector. Todo en un argumento con ribetes góticos y premonición de un final aciago, la locura de la imaginación sobreexcitada por la lectura. Final que se deja para que el público resuelva con un rastro de incógnitas desveladas en sus diálogos. Según declaraciones del autor, lo que le interesa explorar en la obra es como la literatura y vida se interpretan hasta el punto de que una y otra se alimentan mutuamente (*El País*, 8-04-1999).⁹⁴¹

Para PABLO LEY contiene gran dificultad para los intérpretes al tener que mostrar lo innombrado, pero estos consiguen alcanzar un alto grado de evocación resultando en conjunto un montaje de extrema calidad.⁹⁴² JULIO A. MAÑEZ reseña que nada es lo que parece en este montaje a pesar de que lo sea la concreción de entrada -un lector por horas para una ciega y que utiliza la literatura de siempre para conservar su empleo-. No

⁹⁴⁰ Usamos como guía de texto en nuestro análisis: SANCHÍS SINISTERRA, 2007.

⁹⁴¹ Crítica de TORRES R., "El María Guerrero estrena *El lector por horas*, obra que ha triunfado en Barcelona", *El País*, Madrid, 8 de abril de 1999.

⁹⁴² Crítica de LEY, P., "Elogio de la lectura", *El País*, Madrid, 23 de enero de 1999.

entiende el crítico el propósito de un texto abierto como este cuando la obra sugiere suficientes claves internas, con su juego de elucubraciones aparentemente interrumpidas, como para resultar definitivo por más que se recurra a un final débil, que más que propiciar la intervención del espectador parece refugiarse en los territorios de lo simbólico o irresoluto. “Un montaje en conjunto más atractivo y menos misterioso que convincente”.⁹⁴³ Para GARCÍA GARZÓN se establece entre los personajes una relación movедiza y angustiosa en la que juegan sumisión, crueldad, soledad, erotismo, incomunicación, miedo, frustraciones y noción de culpa. Diálogos entrecortados aunque parecen no escucharse entre sí, encerrados en su propio discurso y sus obsesiones. Rompecabezas, hipotéticos caminos que no se consuman y desembocan en un enigmático final que transmite una sensación de indefinida y pegajosa inquietud.⁹⁴⁴

José Luis Alonso De Santos⁹⁴⁵ (Valladolid, 1942).

Licenciado en Filosofía y Letras (rama de Psicología) y Ciencias de la Información. Se inicia en grupos de teatro independiente de los que asume importantes influencias, sin embargo, Alonso de Santos se consolida como un autor que renueva con brillantez desde el punto de vista temático el sainete y el costumbrismo. Su teatro entronca con una larga tradición cómica a la que le proporciona unos indiscutibles toques de actualidad, que acercan su producción a un público mayoritario. Desde 1959 vive en Madrid, ciudad en la que inicia su carrera escénica en 1964 con los grupos TEM (Teatro Estudio de Madrid), Tábano, TEI (Teatro Español Independiente) y Teatro Libre de Madrid, de este fue director desde 1971 hasta 1981, dentro del cual estrena *¡Viva el Duque nuestro dueño!*.

¡VIVA EL DUQUE NUESTRO DUEÑO! AUTOR: José Luis Alonso de Santos DIRECCIÓN: Alonso de Santos INTÉRPRETES: Grupo de Teatro Libre (No se facilitan programas en las representaciones). Pequeño Teatro Magallanes del 19-12-1975 al 15-1-1976.

*¡Viva el Duque, nuestro dueño!*⁹⁴⁶ (1975), de temática metateatral, la comedia se convierte en un nuevo entremés en el que se parodia la literatura heroica del Siglo de Oro.

⁹⁴³ Crítica de MAÑEZ, J. A., “Un gran lector” *El País*, Valencia, 23 de enero de 2000.

⁹⁴⁴ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “El lector por horas o la vida como biblioteca de Babel”, *ABC*, Madrid, 11 de abril de 1999, pg. 98.

⁹⁴⁵ Sobre Alonso de Santos manejamos la siguiente bibliografía: AMORÓS, 1995; PÉREZ RASILLA, 2001; OLIVA, 2002 y PIÑERO, 2005.

⁹⁴⁶ Para nuestro estudio de esta obra hemos manejado la edición: ALONSO DE SANTOS, 1988b..

Una obra en la que Pérez Rasilla descubre al autor y nos muestra como en una segunda lectura del texto nos permite descubrir las relaciones que se establecen entre el joven progresista de la transición con el viejo cómico de la legua. El autor nos muestra un teatro de componente social inmediato, con humorísticas situaciones y diálogo, que remite al público entre intelectual y popular que presenciaba aquellas iniciativas. Escrita para su grupo Teatro Libre que, como grupo independiente, lucha contra el poder establecido y por salir adelante como compañía. Estas cuestiones se plasman en el texto al plantear el enfrentamiento y las difíciles relaciones entre creadores con la estructura de poder autoritaria (Pérez Rasilla, 2001a: 25-27). El carro de la farándula del Carcoma viaja por la España imperial en tiempos de Carlos II. El Carcoma dirige y adiestra sus huestes para interpretar ante la Corte de un duque una pieza de moros y cristianos. Desde este planteamiento se va hacia la aventura crítica de una sociedad que, por muy imperial que se sintiera alardeando de ello, vive las heces últimas del medievalismo y la pobreza acarreada por un imperio del que no participa. En cuanto a manutención, sustento y otros privilegios el imperio es para otros y ni «Carcoma», el cómico de la legua, ni sus compañeros participan de sus ventajas, si es que las hubiere. El autor muestra una compañía ambulante de cómicos del siglo XVII que representa de pueblo en pueblo con la ilusión de triunfar algún día. Mediante recomendaciones y el apoyo del poder busca triunfar en los teatros importantes de la capital. Esta situación política y filosófica creará contradicciones y colisiones entre los miembros del grupo, que por un lado van contra el poder y su ideología y por otro lo necesitan para ascender y sobrevivir. Existe un paralelismo entre este carro de cómicos y la camioneta de Teatro Libre, donde el autor representa esta obra. Carcoma y Nicanor están a favor de navegar en diferentes aguas. No están de acuerdo con la ideología del poder pero saben que para seguir adelante y mitigar la pobreza tienen que hacer un teatro permitido y aceptado por los señores. En ellos pueden más las razones prácticas que las emocionales. Los antagonicos, el Cojo, la Tuerta y el Gallego, defienden valores profesionales y éticos y no quieren trabajar para el poder a ningún precio. Unos y otros se necesitan. Los primeros quieren convencer a los otros para que no se vayan pues sin ellos no haría representación. Los segundos saben que fuera del grupo es difícil sobrevivir y por tanto sufrirán la opresión de los otros, ya que Carcoma y Nicanor han heredado, de alguna forma, la estructura de poder del exterior y la incorporan en el interior del grupo ocasionando pequeñas y continuas revoluciones dentro de esta pequeña comunidad. La Juliana es la única capaz de coordinar y mezclar estos dos esquemas, tiene sentido de futuro por su embarazo, sabe que lo mejor está por llegar y

para ello hay que trabajar, para los nuevos tiempos que vendrán. Su conciencia de futuro le aporta serenidad y sentido del equilibrio entre el mundo real y el ideal. ¿Cómo seguir adelante pura, noble, altruista y sinceramente, en un mundo donde justo dominan los valores opuestos? Esta es la pregunta que se hace el autor. A veces contesta Carcoma -*ser listos, astutos, buenos creadores, tener metas de éxito*- y otras, contesta con la voz de los marginados, los que no tienen sentido práctico pero aportan los valores más importantes, la amistad, la ética... (Pérez Rasilla, 2001a: 55-57).

Alonso de Santos quería un texto que se adaptara al grupo que dirigía y convierte en conflicto las relaciones entre arte y poder, traslada al escenario la paradójica situación que el autor y su grupo viven en ese momento. Luchan contra la autoridad del momento y por otro lado repiten, en la estructura interna del grupo, los comportamientos autoritarios que están criticando. El lenguaje que utiliza para ello es cuidado y recrea el eco del XVII con maneras de hoy (Pérez Rasilla, 2001a: 57).

Las críticas en su mayoría fueron elogiosas y coinciden en afirmar que detrás del texto se encontraba un futuro autor de teatro. Para Lázaro Carreter una estupenda función cuyo defecto más aparente es el de la brevedad. Dirá que *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* es formalmente un entremés dilatado con sustancia actual, una feliz idea que roza la perfección. Presenta en su entremés una modesta compañía de cómicos. Estos ensayan la pieza que habrán de representar pocos días después ante una corte ducal -a fines del seiscientos-. Entre el ensayo y los problemas personales y colectivos de los actores se establece una tensión dialéctica que, en broma y muy en serio, plantea cuestiones graves. El autor agudamente insinúa en la escena cuestiones mayores de la vida española y de la existencia del arte en régimen de mecenazgo. Presenta pobres gastados, destruidos en cuerpo y alma por las gestas imperiales sin que los alcance un rayo de esplendor y ante esto, actitudes inútilmente rebeldes o absurdamente sumisas enfrentándose. La misma relación que hay entre el duque y Carcoma es la que este querría imponer entre él y sus cómicos, aunque estos comparten con él una miseria que debería hermanarlos. El mayor mérito de la obra es la firmeza de su pulso, la pluma no se le va nunca hacia la destemplada ironía innecesaria. Como tema menor, pero importante, está el del destino del arte: ¿Debe dirigirse este hacia mecenas -el duque o cualquiera que lo pague a su gusto y medida- o hacia el pueblo que tal vez desdeñará a los artistas y hasta los escarnecerá y los maltratará? (*La Gaceta Ilustrada*).⁹⁴⁷

⁹⁴⁷ Crítica de CARRETER L., “Estupenda función la del Magallanes”, *La Gaceta Ilustrada*, Madrid, 8 de febrero de 1976.

Según García Rico presenta las dos Españas, la inmovilista y la que quiere cambiar, la de charanga y pandereta y la de los problemas reales. He aquí en el siglo XVII, en plena decadencia económica, social, política y moral las dos Españas enfrentadas. La perspectiva del autor es la moderna, la progresista. La inmovilista, envuelta en oropeles y triunfalismos, frena todo avance y la miseria se hace protagonista como en la situación de los cómicos. Aquel país de hambrientos, vagabundos y mendigos y de grandes señores que petrifican el proceso histórico, encuentra aquí un exponente fiel, presentado en clave de farsa. Sus zonas de intenso dramatismo, bien dosificadas, salvan la función de incurrir en la parodia fácil o la bufonada. Un texto provocativo, desafiante, audaz y riguroso, una función perfecta, con una puesta en escena sobria y una interpretación adecuada, aunque más brillante en unos que en otros... (*Diario Pueblo*).⁹⁴⁸

Los personajes de la compañía son un compendio de caracteres, ideas, pergeños físicos y condiciones humanas. Tropilla trashumante, lindera de la mendicidad, transida por la angustia que flota en el ambiente pero en ocasiones también por la esperanza a la que se agarran, desesperadamente. Las reacciones existenciales de los cómicos, caballeros de arte desdeñado por los poderosos de la época y débilmente comprendido y nada defendido por el pueblo -solo atento a la busca del mendrugo que aliviara su hambre-, configura un cuadro entre estremecedor y alucinante que adquiere enorme fuerza de convicción. Una creación llena de seducciones, de gracia barroca entre sarcástica y sombría, en la que cada actor alcanza aciertos e impresión de realismo. Un realismo destemplado y crudo, tembloroso y escalofriante. (A. Martínez Tomás, *La Vanguardia*).⁹⁴⁹

Reverso de la trama de un señor que no aparece, cuya voluntad aprieta y ahoga desde lejos, por sus mandatos o por la autoridad, a una mísera tropilla de cómicos que ensayan su función y que les ha de sacar de apuros si al señor duque le place y se muestra benevolente. Una obra que el autor traza con sencillez. Plantea un ensayo donde el teatro se entrecruza con la vena realista de los cómicos, sus personalidades y necesidades. El encuadramiento es tan perfecto como la resolución teatral. He aquí un teatro libre, libre del todo y original. Una sátira barroca riquísima, literaria, profunda, bien urdida, perfectamente interpretada y con humor realista bien colocado sobre los fundamentos de

⁹⁴⁸ Crítica de García Rico vertida en: ÁLVARO, 1976: 53.

⁹⁴⁹ Crítica de MARTÍNEZ TOMÁS, A., "Personajes existenciales", *La Vanguardia*, Barcelona, 21 de enero de 1976.

una sociedad desigual. En su género y especie es la obra del año y uno diría que de algunos más (Antonio Valencia, *Hoja del Lunes*).⁹⁵⁰

Un retablo animado de seres, que en el reinado del último Austria, representan un suceso de la Reconquista. Salvo en lo accidental se percibe la vigencia de situaciones y nos remite al presente con evidencias no modificadas nada más que en la superficie. Este juego de tiempo, llevado a cabo con capacidad de síntesis, es uno de los mayores aciertos que encierra la pieza. Fresco negro de actores de 1975 que encarnan el carro de la farándula de tres centurias atrás, que a su vez representan, auto-representándose, las desventuras y gracias de los reconquistadores. Teatro dentro del teatro que sugiere significaciones riquísimas facilitadas por un montaje en tono de farsa, con medidos ribetes esperpénticos, grotescos, comedia del arte hablada, zarabandas, coplas, cantos de dolor, sarcasmos, fina ironía popular y barraca de feria. El espectador recibe esta hermosa lluvia cómica con la sonrisa en labios y la carcajada a veces y al tiempo, siente la emoción serena y reflexiva de una historia de cómicos de la legua del pueblo de España. (Andrés Amorós, “Ya”).⁹⁵¹

Texto agudo, doble farsa crítica, texto fresco, ingenioso y de infrecuente buena calidad literaria, texto no oportunista ni cristalizado por los dogmáticos estereotipos de la época. Un clásico de los Independientes (Enrique Llovet, *El País*).⁹⁵²

EI hambre y el honor aparecen entre estos cómicos que ensayan una pieza que van a representar en el palacio de un duque de Gondomar, el cual ha de proporcionarles vivienda. En medio de disputas entre los cómicos, de pequeñas envidias y grandes celos, de errores y broncas de diferentes calibres, el ensayo continúa. Ensayan una pieza que relata en verso popular la heroica defensa de Simancas ante el moro infiel. La obra cobra ahí un sentido esperpéntico que se acentúa al producirse un suceso, mínimo en apariencia pero de graves consecuencias para la compañía ambulante, que ve en el aire sus sueños de comer a dos carrillos. Luego, el desenlace entra en lo patético. (Adolfo Prego).⁹⁵³

DEL LABERINTO AL TREINTA. AUTOR: José Luis Alonso de Santos. DIRECCIÓN: Alonso de Santos. INTÉRPRETES: Paco Maestre, Margarita Piñeiro y José Luis Alonso. Teatro Sala Cadarso del 28 de febrero al 9 de marzo de 1980.

⁹⁵⁰ Crítica de VALENCIA, A., “¡Viva el duque nuestro dueño!: una sencillez admirable”, *Hoja del Lunes*, Madrid, 22 de diciembre de 1975.

⁹⁵¹ Crítica de AMOROS, A., “¡Viva el duque nuestro dueño!”, *YA*, Madrid, 21 de diciembre de 1975.

⁹⁵² Crítica de LLOVET, E., “Un clásico de los independienes”, *El País*, Madrid, 5 de diciembre de 1976.

⁹⁵³ Crítica de Adolfo Prego vertida en: ÁLVARO, 1976: 52-53.

Su siguiente estreno es *Del laberinto al 30*⁹⁵⁴ (1979), comedia de situación breve, ejercicio de estilo de dimensión realista en la que se lleva a cabo un juego psicológico, sin embargo es difícil de interpretarla. El autor la califica como: “Es mi obra más rara [...]. Es un momento muy experimental de mi vida en que me planteo para qué valen las cosas, para qué vale el lenguaje, cómo se comunican los seres humanos, todos son interrogantes, interrogantes, interrogantes y no hay ninguna respuesta” (Leonard, 1985: 10). Está próxima al teatro del absurdo y plantea el enfrentamiento entre José, un psiquiatra, y un vendedor de armas a domicilio, Josué, que actúa en complicidad con la enfermera. El autor va mostrando los diferentes móviles de actuación de los personajes, analizando sus reacciones y presentando la vulnerabilidad del hombre en situaciones que no domina ni controla.

El doctor, psiquiatra, está a punto de abandonar su trabajo cuando irrumpe en su consulta Josué. Tomándole por un paciente, el doctor busca sus datos y trata de darle cita para otro día ya que su enfermera no está. Josué, que no es un paciente, se muestra molesto ante tanta pregunta. El malentendido se prolonga hasta que Josué esgrimiendo una pistola le amenaza. Llega Dori, la enfermera, enrollada con Josué, y explica que es un vendedor ambulante de armas. Se establece así una relación absurda entre ellos.

El doctor no encuentra sentido a que alguien venda armas a domicilio y que encima pretenda se le compre una. Mientras Josué y Dori, vendedores persistentes, aplican todo tipo de técnicas de venta en su preparación para situaciones difíciles o de negativas férreas del posible comprador. Ellos ofrecen una metralleta cual maravilloso artículo de teletienda:

JOSUÉ.- Mire: la que yo le ofrezco es la metralleta "Star" Z/70-Modelo familiar-12 mm., que presenta, entre otras nuevas innovaciones, su simple manejo especial para inexpertos. DORI.- Es el modelo ideal para usted. JOSUÉ.- Es una metralleta muy equilibrada. Dispara con una gran soltura hasta veinticuatro balas en una sola ráfaga. Garantizada dos años, con un servicio técnico a domicilio, y con obsequio de un folleto explicativo a todo color, una diana recambiable para practicar y un silenciador último modelo para interiores. DORI.- Por si les molesta el ruido a los vecinos. JOSUÉ.- Los nacarados de este modelo de lujo la convierten

⁹⁵⁴ Texto de referencia y réplicas en nuestro estudio pertenecen a la edición ALONSO DE SANTOS, 1991.

en un objeto refinado y de buen gusto. DORI.- ¿A que es una maravilla? JOSUÉ.- Tiene una cantidad enorme de mejoras sobre el modelo anterior, el Z/45. Por ejemplo, su "hermeticidad contra el barro" (...) DORI.-...Peso ligero dentro de una robustez extrema. Armazón de chapa embutida con dos macizos entre los flancos. Saliente cilíndrico para desarme colocado en medio de los tetones. Camuflaje del aparato hasta el momento del disparo por medio de un estuche de fantasía. Proyectil de doble vaina que impide el recalentamiento del émbolo... (Alonso de Santos, 1991)

La venta del arma se convierte en un infierno para el doctor que, ante la insistencia de los vendedores, la falta de lógica que encuentra en sus argumentos y la presión física y psicológica que ejercen sobre él, se interesa por el precio con la intención de quitárselos de encima. Josué quiere jugárselo a la oca, el doctor se ve obligado a aceptar. Al caer en la calavera de la oca, Josué reaccionará soltando una bomba. Esta no termina de explotar, se produce una gran confusión y se estudian las opciones. Josué trata de desactivarla y el doctor se desvanece. Ellos creen que ha muerto, así que arreglan la consulta y deciden ir al cine. Van a salir cuando el doctor vuelve en sí, le ayudan a recuperarse: “*DOCTOR.- (Al ver de nuevo a JOSUÉ) Señorita, usted sabe dónde está el dinero, cójalo usted misma. DORI.- No se preocupe ahora del dinero doctor. Tiene que cuidarse, y tiene que ponerse bien. Nosotros ahora nos vamos y Josué vuelve otro día que se encuentre usted mejor ¿verdad? ¿Eh? JOSUE.- Otro día: ¡Mañana!*” El doctor se quedará a cerrar. Ella se despide hasta mañana. Al salir Josué se vuelve y dice: “*Mañana... ¿Eh?*”

El autor hace una definición de la obra a través de los personajes y dice: el doctor es el sentido común, lo establecido, la razón como instrumento, el ajedrez como juego; el vendedor es lo inmediato, lo provisional, lo vital, la inocencia agresiva del último producto de la sociedad de consumo, la oca como juego; y a caballo entre ambas concepciones está la novia, inmersa en la ambigüedad, la vida como juego. ¿Y como resultado? El derrumbamiento de los “sólidos” esquemas del doctor, el comprobar la existencia de formas de vida mucho más acorde con la laberíntica realidad actual (Leonard, 1985: 11).

A lo largo de toda la pieza el cine está presente. Esta se puede considerar como de género negro aunque subraya más los aspectos tragicómicos. Aparte de cine y novela la obra se enriquece con formas del cómic y la instantánea fotográfica. Otra vez el mundo de los médicos, una consulta psiquiátrica a la que llega un personaje atípico sin cita. Sus

palabras no responden a una conversación normal, es un discurso repleto de equívocos. Los tres personajes presentan un carácter bipolar y gran contraste entre ellos. Si el Doctor juega al ajedrez Josué prefiere la oca porque en este se puede pasar “del laberinto al treinta”. Un conflicto y enfrentamiento teñido de absurdo en el que un presunto paciente no busca analizar sus trastornos, quiere vender una metralleta y para ello muestra un catálogo de armas. Tras varios percances y cuando el doctor ya está dispuesto a adquirirla, Josué amenazando con el dedo dirá: “*Mañana... ¿eh?*”.

Del laberinto al 30 consigue, según José Monleón, un doble efecto, por un lado muestra las señas de identidad de una época y por otro su vacío, su puerilidad y también su crueldad, situando al espectador ante unas imágenes absurdas y familiares, irritantes y divertidas...⁹⁵⁵

Seguirán la pieza infantil *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* (Centro Cultural de la Villa, 1980) y *Combate de don Carnal y doña Cuaresma* (1980). En esta obra recurre al auto sacramental, en un juego del teatro dentro del teatro. Los cómicos ya desde el principio proclaman la simbiosis entre las fuerzas de lo festivo y de lo grave en este singular combate.

LA ESTANQUERA DE VALLECAS. AUTOR: José Luis Alonso de Santos. Estrenada por el “Teatro Independiente” en el Teatro Gayo Vallecano con la puesta en escena del grupo Espolón del Gallo. DIRECCIÓN: Juan Pastor. INTÉRPRETES: Mercedes Sanchís, Teresa Valentín, José Manuel Mora, Paco Grada y Miguel Gallardo. ESCENOGRAFÍA: Antonio Lenguas. MÚSICA: Jorge Fernández. Teatro Gayo Vallecano del 11-12-1981 al 10-1-1982. Vuelve a la cartelera con un montaje más comercial en 1985 dirigida por el propio autor y con arreglo al siguiente equipo: DIRECCIÓN: Alonso de Santos. INTÉRPRETES: Conchita Montes, Miguel Nieto, Manuel Rochel. Beatriz Bergamín, Eduardo Ladrón de Guevara. DECORADO: Luis Romera. VESTUARIO: Susana Riber. Teatro Martín del 23 de agosto al 13 de octubre de 1985.

*La estanquera de Vallecas*⁹⁵⁶ (1981) se estrena en la Sala El Gayo Vallecano en 1981 pasando totalmente desapercibida para la crítica y será, posteriormente, cuando se reponga en 1985 en el teatro Marín cuando adquiera cotas importantes de difusión. Esto hace que la información sobre la misma esté totalmente contaminada con esa segunda puesta en escena. La obra sitúa la acción en Vallecas y desarrolla un argumento en el que dos “chorizos”, Leandro un albañil maduro en paro y Tocho un chaval amigo suyo,

⁹⁵⁵ Crítica de MONLEÓN, J., “*Del laberinto al treinta*”, *Triunfo*, 6 de marzo de 1980.

⁹⁵⁶ Referente de texto en nuestro estudio de la obra es ALONSO DE SANTOS, 1995a.

asaltan un estanco del que vive una anciana y su nieta. La cosa no sale como los cacos pensaban y quedan encerrados en el local los dos ladrones, las dos mujeres y un subinspector que logra penetrar haciéndose pasar por médico, mientras la Policía rodea la zona. Todo evoluciona entre síndrome de Estocolmo, solidaridad de clases y atracción generacional. Los dos jóvenes sienten surgir el amor y se establecen lazos de convivencia y cordialidad entre atracadores y atracados, incluso con el policía maniatado como testigo.

La Estanquera de Vallecas nace de una noticia periodística, de un acontecer más... El embrión se gesta en la realidad pero su desarrollo dramático prefiere ignorar el final de la historia verdadera, para confeccionar un desenlace a medida en la que atracadores y atracados terminan jugando a las cartas. Estamos en el Madrid -o Madriz- de “su” ahora mismo, en sus problemas y psicologías que van desde el paro a la droga y desde el lenguaje cheli hasta la convencional retórica policial. Estamos ante la marginación que no comprende cómo la sociedad no repara de una vez la cosa de la igualdad de oportunidades. Algo de ingenuo hay en esta incompreensión -la ingenuidad de los niños y de la incultura-. Podemos señalar que en este título nos hallamos ante un neosainete, escenas breves, cómicas y con personajes humildes y pintorescos propios de dicho género, que a su vez entronca con el entremés. El autor maneja con habilidad el lenguaje vallecano del joven delincuente y el popular, más añejo, de la vieja estanquera. Diseña bien los tipos y marca el acontecer dramático. Una sola situación, bien descrita, mantenida y dialogada. La obra es llevada al cine en 1986, con guion del autor, en colaboración con Eloy de la Iglesia.

Tocho y Leonardo son dos amiguetes de la periferia, la suerte torcida y el paro crónico. Dos “troncos” sin más duros a la vista que los que pueda producir esporádicamente su picaresca. Algún robo de coches, un par de tirones, lo que salga. Los dos delincuentes -aprendices- entran con dudosa decisión en un pequeño estanco -tampoco es cosa de montar un atraco espectacular- donde se enfrentan a una anciana débil y enferma. Esta está dispuesta a defender su capital tenazmente hasta la muerte si es preciso. Lo que se suponía un trabajo sencillo y rápido se convierte en una situación insostenible para los jóvenes. Se ven obligados a encerrarse con la anciana y su nieta y la vecindad pronto se percata de lo que ocurre en el interior. La policía acorrala a los dos hombres.

Recogemos las críticas sobre la obra de la puesta en escena de 1985, Javier Villán dirá que el autor compara, con sorna permanente, el desequilibrio entre el despliegue exterior y la pequeñez de aquellos dos seres acorralados por las circunstancias, incapaces de emprender una acción violenta contra sus prisioneras aunque de ello pudiera depender la

salvación de sus vidas. Las horas de encierro de los cuatro personajes van produciendo una relación personal que, sin dejar la atmósfera latente del drama, va tejiendo situaciones cotidianas -partida de cartas, café y copa- a través de las cuales se pone de manifiesto la necesidad de afectos -idilio entre Tocho y la nieta Ángeles-, las ilusiones individuales, el terror a un desenlace fatal. Por momentos se olvida el hecho delictivo y nos ilusionamos con un desenlace afortunado, imposible. Los delincuentes deben entregarse por fin y Tocho, desquiciado por la aventura, intenta escapar para ser abatido a tiros. La muerte estúpida del joven pone punto final de reflexión sobre lo acontecido y sus desmedidas consecuencias (Villán, 1985c: 36-37).

Haro Tecglen en su crítica a la puesta en escena reflexiona sobre el estreno de 1981 del que dice fue una representación que mostró el valor de una obra fresca y nueva, capaz de potenciar las anteriores formas del sainete con una situación de realismo absurdo, un diálogo vivaz, unos personajes donde las formas broncas de la violencia se transmutan en ternura. Cree que la obra pasa bien la prueba de la lectura, que esconde tras la filosofía dramática del autor *un anarquismo irónico, pacífico, meditado y actualísimo pero apenas formulado*. De la reposición dirá que el autor no es buen director de su propia obra a partir de un reparto inadecuado. Que la claridad prosódica que requiere la obra a través del lenguaje popular contemporáneo no se da, perdiéndose gran parte de las frases, el ritmo y la vivacidad que son esenciales en su género.⁹⁵⁷

EL ÁLBUM FAMILIAR. AUTOR: José Luis Alonso de Santos. DIRECCIÓN: Alonso de Santos. INTÉRPRETES: Manuel Galiana, Fernando Delgado, Lola Cardona, Eloína Casas, Margarita García Ortega, Áyax Gallardo, Concha Hidalgo, José Vivó, Eduardo Calvo, Isabel Gómez, Jorge Pondal, Nuria Gallardo, Ana Cuadrado, Miguel Zúñiga, Manuel Andrade, Ricardo Alpuente, Amador Castaño, José Segura, Manolo Rosso. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: José Luis Verdes. MÚSICA: Mariano Díaz. Teatro Nacional María Guerrero del 26-10- 1982 al 9-1-1983. En programación paralela con Vade Retro! de Fermín Cabal.

Un punto de vista más lírico, de argumento autobiográfico y tendencia intelectual presenta *El álbum familiar*⁹⁵⁸ (1982). Esta ofrece una serie de momentos de la vida del protagonista que narra su historia a través de estos. Mezcla realidad y recuerdos al estilo de Tadeusz Kantor. Se inicia con una partida, un viaje en tren. Esta es una dinámica que contrasta con las imágenes inmóviles del álbum. Detenidos o atrapados en el tiempo

⁹⁵⁷ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Nostalgia joven", *El País*, Madrid, 27 de agosto de 1985.

⁹⁵⁸ El texto de referencia para su estudio y citas pertenecen a la edición ALONSO DE SANTOS, 1992.

aparecen los integrantes de la familia, envueltos en un aire de tragedia, con un resquicio a la comicidad como cuando la abuela pretende salir en la foto y es su nieto quien la dice que para eso hay que estar vivo. Solo el protagonista lo está y según el maestro es el único que puede subir al tren, el resto de la familia queda inmovilizada en el álbum. La obra se divide en seis partes tituladas *Mi casa*, *El viaje*, *Sigue el viaje*, *En la sala de espera de un lugar sin nombre*, *Seguimos en la sala de espera durante la larga noche* y *El andén de las despedidas*.

Es una obra de carácter autobiográfico y la más intimista. Señala Medina Vicario que, “escrita en primera persona, cumple con el rito del dramaturgo de enfrentarse a los fantasmas del pasado” (Medina Vicario, 1993: 121). El autor sostiene el sonrojo que le produce contar su experiencia y aclara su necesidad de ser franco:

Me produce cierta sensación de vergüenza eso de contarnos la vida, hacernos confidencias íntimas. Cuando escribí “El álbum familiar” lo hice, pero quise hacerlo así, hablar sinceramente [...] La obra no es biográfica, muchos personajes no existen, aunque el noventa por ciento me haya sucedido. Pero he supuesto como sería ese viaje familiar y yo de niño. He tratado de contar el desgajamiento de los orígenes de los que hemos tenido oportunidad de salir de esas familias humildes de provincias, condenadas a pasear por las calles de su ciudad, ver televisión o vivir la cotidianidad más neutra. Soy una pieza que no encaja con mi familia desde mis tatarabuelos, que era gente de pueblo que emigró a la ciudad. He sido el único universitario, mientras, los demás no pudieron hacer ni el bachillerato. Es un desgajamiento vivido en mi carne con mucho dolor, y en ese sentido si es autobiográfica (Cabal y Alonso de Santos, 1985: 143-162).

La acción, narrada en primera persona, rompe la linealidad temporal y muestra un pasado a veces real, otras difuso y por momentos simbólico. Un mundo interior dominado por el recuerdo y la pesadilla, en el que con frecuencia se recurre al monólogo interior: “Suena un tren a lo lejos. Estoy yo solo... A mis pies está mi maleta abierta... Oigo fuera unos tremendos golpes. ... Pronto entrará MI PADRE”. Personajes del todo coloquiales que contrastan con unas acotaciones de carácter literario. El lenguaje poético –“Rasga entonces el aire, el llanto desgarrador de un niño pequeño (...) Y el tren arranca lentamente. Les mando mis lágrimas en el tiempo mientras me alejo y ellos van desapareciendo al fondo”- se mezcla con la expresión cotidiana que antepone el artículo

al nombre propio –“la Tere”–, con errores gramaticales –“qué mismo da”– o con la constante confusión del imperativo con el infinitivo –“juntaros, colocaros...”–. Junto al mundo exterior aparece una realidad interior, emotiva, que brota a cada momento. El personaje principal habla desde un YO escrito en mayúscula, es un chico de doce años, llamado José Luis, cuyo referente inmediato es el autor. Desde su mirada adolescente cuenta la historia de su familia, que no es otra que la de su pasado y sus recuerdos. Estos parecen un sueño de imágenes diáfanas y, en momentos, confusas como le sucede con la abuela que no recuerda su muerte: “*Entra ahora MI HERMANA MAYOR, la que tiene novio. Viene discutiendo con MI ABUELA. Pero... ¿MI ABUELA no murió hace mucho?*” Y es que en la mente los recuerdos no aparecen ordenados. Son secuencias, fogonazos de algo que no existe y que la memoria retrata infielmente. El tiempo lo emborrona todo y este es el auténtico protagonista de la comedia. Son las dudas interiores de una memoria desgastada por un tiempo en desorden.

La obra está construida en torno a una metáfora donde el tren es la vida y un microcosmos simbólico teje el argumento. Al tren subirán algunos, otros quedarán en los apeaderos de cualquier estación sin nombre. El protagonista subirá gracias a una beca, pero al hacerlo comienza a distanciarse de los que hasta el momento habían sido como él. A partir de ese instante es diferente y es consciente de ello. Las dudas del muchacho se hacen tangibles para el espectador en la figura del Practicante: “*Sí, ¿y ellos?, ¿quieres que se marche dejándolos así? Lo más importante de todo en la vida es ser un buen hijo. Ellos te necesitan. Si te vas te separarás de ellos para siempre. Tu lugar está aquí, ¿entiendes?, aquí, con ellos, haciendo por ellos lo que ellos han hecho por ti hasta ahora, ayudándolos, cuidándolos, siendo como ellos*”. Este no solo actúa como voz de la conciencia, al mismo tiempo es símbolo de una España tradicional, que se complementa con el Maestro. Ambos actúan paternalmente con José Luis aunque sus métodos son distintos. Se aprecia en ellos las dos Españas. A pesar de la influencia del Practicante la determinación del protagonista es clara y agarra el azar que se le presenta. Es la única manera de rebelarse, de romper con un círculo familiar en el que no se siente satisfecho. Su marcha es su salvación y la de todos. No hay otro camino: “*Subo porque sé que tengo que subir*”.

También desfilan otros personajes genéricos, el Novio Militar y La Vecina. Todos son retrato de la España de postguerra. La Vecina insiste en que no la olvide porque la verdadera muerte es el olvido. La misma idea subraya el Practicante: “*MI PRACTICANTE.- No me vayas a olvidar, ¿eh? Recuerda: bajito, con mofletes, simpático,*

salgo en Semana Santa en la cofradía de San Millán...”. De ahí la importancia de los recuerdos, se existe mientras se permanece en la mente. Está se simboliza en la maleta que prepara José Luis: “*¡Los recuerdos! Tengo que llenar mi maleta de recuerdos para luego... Para ahora*”. Esos recuerdos o sueños a veces se convierten en pesadilla. En ocasiones se "narra" desde un tiempo futuro, en el que aún no han sucedido los hechos. El túnel también funciona como simbolismo, no vemos nada, pero al salir advertimos que lo que pensábamos dejado atrás sigue a nuestro lado. Así los vecinos que parecen quedar en el pasado aparecen continuando el viaje. Esta idea queda subrayada cuando deciden hacerse una foto y los personajes se van incorporando. Reivindican su derecho a ser recordados por la fotografía. Esta es símbolo de la memoria congelada en un momento y en un lugar. La obra presenta un tratamiento episódico o secuencial de las escenas, un ritmo cinematográfico y la idea de lo irrecuperable del espacio y el tiempo, influencia de Proust que el autor reconoce. También Tadeusz Kantor y su *Wielopole, Wielopole* están muy presentes (Cabal y Alonso de Santos, 1985: 157).

Hay referencias constantes que enmarcan los acontecimientos en un tiempo concreto -Falange, Franco, Semana Santa...-. También referencias al despertar sexual de un adolescente que imagina a una mujer. Anécdotas sobre el comportamiento sociológico de los que le rodean como las eternas discusiones conyugales de los padres por nimiedades y lo macabro de tener como reliquia el dedo meñique conservado en alcohol de un tío del padre que murió en la guerra y al que consideran santo. También la función de la mujer como madre y esposa, ayudada en caso de enfermedad por otra mujer -la Vecina- y la del hombre como responsable de mantener económicamente a la familia. La función del hijo como futuro padre y de ahí que sueñe una conversación entre el abuelo y su padre y, por último, el sometimiento resignado a un poder político.

El humor aparece provocado por la evocación de gestos infantiles o por escenas que, pasado el tiempo, saben a nostalgia. No es el humor de sus obras anteriores y posteriores. Aunque el autor no se olvida de la amargura que encierran las desgracias tampoco se deja llevar por el abatimiento. Su acierto es sacar partido al pesimismo con una sonrisa que, en ocasiones, adopta una salida absurda: “*MI ABUELA.- A mí me gusta mucho salir en las fotos. YO.- Sí, pero para salir en las fotos hay que estar vivos, ¿verdad, mamá? Si no, es un lío luego. MI PADRE.- Venga, qué mismo da. Seguramente, aunque se ponga, no saldría...*”

La crítica es unánime al señalar errores. Hay, como López Sancho, quien dice que está lejos de ser una obra madura, que incurre en una constante e innecesaria duplicación de

signos diferentes, verbal y visual, para contar una cosa, una acción que ha sucedido en la vida del personaje y sucede en el presente real relatada por el protagonista. Así pues sus fantasmas son más bien marionetas, unas veces bajo la apariencia de sombras chinescas, otra corpóreos y dóciles al contenido evocador de sus palabras.⁹⁵⁹ Otros, como Haro Tecglen, consideran la influencia de Kantor, pero no superado: “Era inevitable que la aparición de Kantor en el planeta teatral produjera aquí, donde hay tanta afición al remedo, a la fascinación y al agarrarse a lo bien hecho por otro para intentar el propio éxito, algún *kantorcillo*”. El crítico valoraba como imprevisible que cayera en esa trampa un autor de vena propia como Alonso de Santos, con verbo, agudeza, sentido teatral para la invención, pero ve que ha sucedido. Y ha sucedido con menos riqueza teatral, con menos fuerza literaria, pero con sus personajes congelados, su imbricación de narración-acción-actualidad, sus muertos animados, sus vivos paralizados. “¡Vaya por Dios!”⁹⁶⁰

El Ministerio de Cultura le concede una beca, gracias a la cual escribe *El demonio, el mundo y mi carne*.

ALEA JACTA EST. AUTOR: José Luis Alonso de Santos. DIRECCIÓN e INTERPRETACIÓN: Rafael Álvarez “El Brujo”. Sala Gayo Vallecano del 29 de abril al 1 de mayo de 1983.

Un año después, 1983, llega a los escenarios madrileños *Alea jacta est*, un monólogo creado para Rafael Álvarez “El Brujo”. Es el resultado de una adaptación y versión de su obra *El gran Pudini*⁹⁶¹ (1983). El actor vestido de romano cuenta las fiestas del pueblo. Un intento vanguardista y fronterizo, por parte del actor, de subir a las tablas un texto demasiado alternativo. Con este texto recorrió muchas plazas y pequeños lugares de España donde el actor se curtió. Sin demasiado éxito en las grandes capitales y en Madrid apenas unos días. En Barcelona de tres semanas programadas solo actuó dos días, estreno y última función.

En años posteriores estrena *Besos para la Bella Durmiente* (1984) y *Bajarse al moro* (1985)

BAJARSE AL MORO. AUTOR: José Luis Alonso de Santos. DIRECCIÓN: Gerardo Malla. INTÉRPRETES: Verónica Forqué, Amparo Larrañaga, Jesús Bonilla, Pedro María Sánchez, María Luisa

⁹⁵⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El álbum familiar*, antropología de influencias, de Alonso de Santos”, *ABC*, Madrid, 31 de octubre de 1982, pg.74.

⁹⁶⁰ Crítica de HARO TECGLEN, E., “El recuerdo y el sueño”, *El País*, Madrid, 28 de octubre de 1982, pg.31.

⁹⁶¹ Referente de texto para esta obra: ALONSO DE SANTOS, 2008.

Ponte, Raúl Fernández y Javier Garcimartín. ESCENOGRAFÍA: Rafael Palmero. MÚSICA: José Manuel Yanes. Teatro Bellas Artes del 6-9-1985 al 16-3-1986. Y continúa en el Teatro Fuencarral del 19 de marzo al 29 de junio de 1986. Vuelve a aparecer en el Teatro Príncipe Gran Vía del 17 de marzo al 21 de junio de 1987 y posteriormente entra en el Teatro Cómico del 20-11-1987 al 1-2-1988.

A fin a la estética grotesca y humorística del sainete, a los que cabe calificar de sainetes posmodernos o, en expresión de César Oliva, de «falsos sainetes» está *Bajarse al moro*⁹⁶² (1985). Esta, junto a la anterior *La estanquera de Vallecas*, presenta personajes negativos, marginales y cuya su condición hace entendibles sus impulsos antisociales, que les llevan a las drogas, robo e incluso al crimen y cuya realidad termina más por apenar que condenar. Están ambientadas en barrios bajos de Madrid y protagonizadas por personajes marginados, que se expresan en el habla propia de esos años y recogen muy bien los agudos y nuevos conflictos planteados en los años de la Transición.

Bajarse al moro es la crónica de un grupo de jóvenes marginados que viven en Madrid. El moro es el sur, que se evoca no como lugar donde comprar marihuana para luego revenderla e ir tirando sino como imagen de aventura y libertad. Como en los mejores sainetes las situaciones aparentemente absurdas se hacen muy pronto creíbles. El mundo de la droga queda como fondo de una historia de amor y desamor de hoy, de ayer y de siempre, donde entran en juego los egoísmos, las convenciones, la hipocresía y el sálvese quien pueda. Los personajes son dos traficantes a escala mínima, una jovencita que “se baja al moro” y su primo que vende la mercancía en Madrid además de fabricar artesanalmente sandalias de cuero. Son seres inofensivos, indefensos y buenos en su concepción de la vida. Estos se juntan con otros dos personajes, también inofensivos, aunque más pragmáticos. Son una niña de mamá que desea vivir su vida por unos días y un policía que bordea sus deberes y que es el vértice de un triángulo amoroso entre las dos chicas. Se añade la madre del policía, personaje gracioso y caricaturesco, que viene a ser el orden establecido pero hipocritón y la aparición breve de dos drogadictos con síndrome de abstinencia para animar y crear tensión a la mitad de la obra.

La obra presenta una utopía, la de Jaimito y Chusa, que pierde ante el realismo de doña Antonia. Realismo que terminan por aceptar Alberto y Elena. Finalmente Jaimito deja traslucir la utopía y esta no llega a desaparecer. Un cuadro vivaz, dinámico, burlón y, en cierto modo, romántico. El autor extiende su piedad a todas las criaturas que crea. Estos

⁹⁶² El referente textual que hemos tomado para el estudio de esta obra es ALONSO DE SANTOS, 1992.

personajes forman un reino de verdad, descubierto en la calle, a nuestro lado, día a día y que por momentos nos sentimos cerca de ellos.

El autor presenta variedad en la construcción del diálogo, tanto en registros como en matices, en función de dos claves. Una es el lugar donde se encuentran y otra la realidad social a la que pertenecen. El lenguaje nos distingue entre los individuos y las clases sociales además de revelar sentimientos y pensamientos. El autor con esta exhibición costumbrista estiliza la realidad y el lenguaje alcanzando, a través de una especie de realismo exasperado, agudas revelaciones de la vida social. Todo ello para exponer la tesis de que entre adictos y sus simpatizantes y los que no lo son hay solo una diferencia, que sean mejores o peores personas. El resultado final de todo ello es una pieza se presenta seria y jocosa a la vez, trágica en el fondo y divertida en la forma (Vicente Mosquete, 1985g: 35-36).

Para el autor Alonso de Santos *Bajarse al moro* se define como:

La historia de un grupo de personajes que viven en un piso, con los problemas de realización y convivencia que ello genera: amor y desamor. Sentido de lejanía con unos valores y unas costumbres establecidas que no les pertenecen. Formación de su personalidad según la integración o marginación que el entorno les facilita. Son jóvenes, buscan su hueco, su necesidad, su equilibrio en el mundo de hoy donde los patrones "útil-inútil" configuran nuestros nuevos racismos sociales (Ladrón de Guevara, 1985: 55).

El autor reconoce que esta obra supone entrar en otro mundo, e, incluso, acceder a un público burgués que hasta ahora no había conocido su obra (*Diario 16*, 07-09-1985).⁹⁶³

La obra contará con la unánime aprobación de la crítica: HARO TECGLÉN dirá que uno de sus méritos es que está vivo todo lo que el género tradicional tiene de inocencia, ingenuidad y risa, que hay también un contenido agridulce y una rebeldía tranquila que se manifiesta sobre todo en la escena final, donde sobrenada una esperanza imposible, una remisión a la utopía del futuro. Considera que este enfrentamiento entre cigarras y hormigas, entre posibilistas y utópicos, no es lógica de escenario sino reflejo teatralizado de una situación actual.⁹⁶⁴ Destaca MONLEÓN que en ese grupo coinciden personas de distinta extracción social, unidas por la misma voluntad de romper con la moral

⁹⁶³ Entrevista, "Historia de amor con humor", *Diario 16*, Madrid, 7 de Septiembre de 1985, pg. 17.

⁹⁶⁴ Crítica de HARO TECGLÉN, E., "El reflejo de la actualidad", *El País*, Madrid, 8 de octubre de 1986.

productiva de sus mayores o con los modos de vivir integrados en esa moral. En la marginalidad los sentimientos y las relaciones se conciben de manera distinta aunque, al final, acabe instaurándose el orden exterior y se castigue a los que han llevado la marginalidad más allá de la aventura.⁹⁶⁵ Para LÓPEZ SANCHO el autor capta un muestrario espléndido de vocablos, de modismos coloquiales, de giros del lenguaje marginal de hoy, y lo usa con facilidad. Un lenguaje utilizado con talento, con alegría, con violencia y graciosa expresividad teatral. Cuando la obra gira de la comicidad en que el pequeño orbe se organiza y se desliza hacia el dramatismo, la fuerza de los personajes se adensa. Experimentan el correctivo que su energía de fondo, "pasota" o pequeño burguesa, les impone. No hay moralina pero sí una moralidad que brota naturalmente del contexto mismo de la creación.⁹⁶⁶ Finalmente CENTENO considera que con *Bajarse al moro* subía por vez primera a los escenarios un conflicto nuevo y unos personajes nuevos. Se refiere al mundo de la convivencia juvenil -ya entonces en proceso de vaciamiento-, a la moda de la droga blanda, a la hasta entonces callada forma de vivir de una sociedad semimarginada que Alonso de Santos trató con mucho amor exigiendo su hueco en nuestra sociedad. El autor los desmargina sin necesidad de llegar al esperpento y dotándolos del tono amable que caracteriza todo su teatro (Centeno, 1996).

Su realismo, su testimonio, su lenguaje realista sorprendieron al público y el espectáculo se convirtió en el gran éxito de la temporada y del autor

LA GRAN PIRUETA. AUTOR: José Luis Alonso de Santos. DIRECCIÓN: Alonso de Santos. INTÉRPRETES: Manuel Galiana, Carlos Mendy, Aitana Sánchez-Gijón, Joaquín Molina, Víctor Rubio, Juan Meseguer, Héctor Colomer, Tomás Sáez y Chari Moreno ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Simón Suarez. Teatro Monumental del 1 de julio al 3 de agosto de 1986 (programado en Los Veranos de la Villa).

*La última pirueta*⁹⁶⁷ (1986). Esta obra que se estrenó con el título *La Gran pirueta*. Está llena de carga simbólica. Se centra en un circo, reducto de ilusión, mundo de bromas y veras, que es asediado por los recaudadores de Hacienda. Un circo extraño y triste, viejo y destartado, circo donde ensayan demacrados artistas. Todo está en las últimas. Un mundo fantástico, en el que hay una bella e ingenua alambrista ciega, un aprendiz de payaso que juega a hacerse ahorcar y llora la desaparición de su canario "Jacinto" con la

⁹⁶⁵ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "Crónica de la mucha marginalidad", *Diario 16*, Madrid, 12 de septiembre de 1985, pg. 38.

⁹⁶⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "*Bajarse al moro*, espléndida reválida de un joven gran autor" *ABC*, Madrid, 8 de septiembre de 1985, pg.80.

⁹⁶⁷ Usamos como referente para nuestro estudio la obra: ALONSO DE SANTOS, 1998a.

misma pena que el director de circo llora la de su esposa y madre de la alambrista, Violeta. También hay un forzado enamorado, un domador prendado de la dignidad en el oficio, un enano soñador y otros personajes de la misma guardarropía literaria de lo circense... Aparece aquí un sentimentalismo raro en la obra de Alonso de Santos y Violeta, la protagonista, querrá salir de ahí, una vez recuperada la vista, a un lugar donde brille el sol. La obra comienza con una primera escena de dos recaudadores que resulta un número teatral de aguda sátira, con una composición dinámica y fuerte crítica social. En las sucesivas apariciones de estos recaudadores, las escenas pasan a ser de carácter instrumental y rebuscado artificio para continuar con una acción que resulta declinante (Guerenaberrena, 1986c: 17-18). Para el autor el existir es la gran pirueta: “La obra es una historia de amor en un ambiente de circo donde la gente se sacrifica para dar media voltereta más, y que realmente no sirve para nada. No es un texto pesimista, como mucho optimistamente pesimista. Su sentido es "el más difícil de cada uno", la respuesta poética y humorística a los grandes enigmas de la existencia” (*Diario 16*, 28-06-1986).⁹⁶⁸

En general toda la crítica valora la escritura de la obra pero terminan reseñando el poco fondo de la misma. López Sancho la califica de comedia de poca sustancia, graciosamente elaborada, situada en la ilusión de lo circense como realidad paralela a la realidad cotidiana. El crítico la considera dentro de los confines de la parábola y que proporciona motivos a la espectacularidad y al decorativismo escénico. Constituye un juego alegre, irónico y levemente poético, sin alcanzar la calidad de tragedia amorosa. Alonso de Santos propone una realidad diferente según sea "vista" por ojos ciegos o por ojos videntes. Estamos ante una pieza menor, habilidosa, rica en toques poéticos y satíricos, bien defendida por el montaje, con escenografía vistosa y arreos circenses que incluye la presencia de un caballo blanco.⁹⁶⁹ Andrés Amorós comenta que, aunque está escrita correctamente y tiene buenos toques de humor, es teatro sobre teatro. Echa de menos la frescura del autor cuando miraba lo que pasaba en la calle sin tanta literatura. Este circo es una reliquia, un lujo inútil, una metáfora de la vida. Cada personaje vive en su mundo y la ciega, al recuperar simbólicamente la vista, abandona el circo y afronta la realidad.⁹⁷⁰ Según Julia Arroyo los sucesos reflejan un pequeño melodrama sentimental,

⁹⁶⁸ Crítica de BEJARANO, F., “Alonso de Santos, Premio Nacional de Teatro 1985”, *Diario 16*, Madrid, 28 de junio de 1986, pg. 35.

⁹⁶⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La gran pirueta*, nueva salida de Alonso de Santos en el Monumental”, *ABC*, Madrid, 3 de julio de 1986, pg. 81.

⁹⁷⁰ Crítica de AMORÓS, A., “El más difícil todavía, de Alonso de Santos”, *Diario 16*, Madrid, 5 de julio de 1986.

bastante tópico, con final moral simple. Las palabras se imponen a la acción y los personajes se convierten en narradores. Hay recursos teatrales como la pareja de inspectores, en clave de parodia, a los que se añaden los propios del circo como el simpático enano, el simple forzado o el terrible domador domado por su oronda mujer. Alonso de Santos evidencia un oficio y una pluma fácil pero esta pirueta ha quedado en un pequeño volatín.⁹⁷¹ Y en la misma línea se manifiesta Haro Tecglen que califica la prosa de buena y elegante, integradora de ternura, poesía, humor y humildad para trabajar dentro del esquema sentimental. Una meditación sobre el contraste ilusión y realidad, sobre nuestra condición de payasos y el circo de la vida. Una meditación tan posible como inútil porque no conduce a nada. La comedia no conduce a nada, no tiene consistencia. La agonía comienza al empezar la obra y dura hasta el final. Los actores están penetrados de esa nada. No lo hacen mal pero hay poco que hacer.⁹⁷²

FUERA DE QUICIO. AUTOR: José Luis Alonso de Santos. DIRECCIÓN: Gerardo Malla. INTÉRPRETES: Gloria Muñoz, Amparo Valle, Arturo Ouerejeta, Francisco Javier, Paca Gabaldón, Paco Casares, Margarita Lascoiti y Paco Maestre. ESCENOGRAFÍA: Toni Cortés. ILUMINACIÓN: Eric Teunis. Estreno: 17 de febrero de 1987, en el Teatro Calderón de Valladolid. En Madrid: Teatro Reina Victoria del 11 al 29 de marzo de 1987.

*Fuera de quicio*⁹⁷³ (1987) es humor en un crispado clima de manicomio, con enfermos y policías aún más locos, que viven una disparatada historia de crímenes. Obra que reelabora la comedia de intriga con ingredientes del género policiaco. Dos internas, Rosa y Antoñita, desean disfrutar y ven en Juan y Antonio, que han saltado el muro que separa el psiquiátrico de mujeres y hombres, sus parejas ideales. Un thriller cómico psicológico, con situaciones insólitas desde el comienzo: sombras, apariciones, gritos, apuñalamientos... un director de hospital que lanza un mensaje electoral, por ser las elecciones democráticas, para que las internas no voten a *tontas y a locas*; un interrogatorio de “locos” por parte del subinspector de policía para aclarar el asesinato de la mujer del Director y que nada aclara, aunque el director apunta hacia una interna apodada *Juana la Loca*; y muchas más complicaciones y situaciones insólitas, con electroshock y drogas, que rompen la frontera entre realidad y fantasía, entre lo vivido e imaginado. No faltan escenas de espías y cine negro, disfraces, transformaciones y

⁹⁷¹ Crítica de ARROYO, J., “La tentación del circo”, *YA*, Madrid, 3 de julio de 1986.

⁹⁷² Crítica de HARO TECGLEN, E., “Un largo vacío”, *El País*, Madrid, 4 de julio de 1986.

⁹⁷³ Usamos como referente para nuestro estudio del texto: ALONSO DE SANTOS, 1988a.

cambios de identidades y por supuesto el toque erótico y la escena de cama entre Director y Madre Superiora. Un deliberado juego de apariencias que propone al espectador una decisión difícil entre lo real y lo imaginario. Un juego que no es un fin en sí mismo porque el autor dispara estallando muchas cosas: ciertas instituciones, formas del manejo de la democracia electoral, la lógica enfrentada a las apariencias y su interpretación subjetiva. Todo con una forma complicada, una acción en laberinto y sucesos conflictivamente reales o imaginarios (Población, 1987a: 4-9). Según El autor la obra da vueltas al tema de las realidades (¿son molinos o gigantes?): “ya que el escenario permite dar a luz los embarazos de nuestra fantasía. "Al fin y al cabo, todos estamos un poco fuera de quicio, ya que pretendemos sacar la felicidad de desentrañar el sentido de los millones de estímulos que continuamente nos aprisionan, lo cual es como querer sacar pozos de los cubos de agua" (ABC, 14-03-1987).⁹⁷⁴

En su crítica Enrique Centeno disecciona la pieza de la que dice es metáfora de disparatada acción, situada en un manicomio, el de Ciempozuelos. En esta institución se aplican los esquemas clásicos de poder y Estado: manipulación y mentira. Quienes parecen estar "fuera de quicio" y reciben los brutales tratamientos psiquiátricos son las dos entrañables locas-lúcidas que con sus risotadas e ingenuidad nos dan la medida de la sensatez. Asumiendo la función de embaucadores y explotadores están el director del manicomio y la madre superiora, enredados en relaciones empresariales, sexuales, religiosas y criminales. En la escena donde las dos "locas" se reúnen con sus dos amigos, del manicomio de enfrente, el autor consigue gran juego humorístico y da a conocer a los personajes más vulnerables. Son lo más interesante, incluso por encima de la propia trama. Algunos momentos transcurren lentos. Hay una ralentización excesiva, un planteamiento excesivamente largo que corre el peligro de mitigar la expectación con que arranca la obra. Ve el crítico en la obra a un Darío Fo en esas inefables mujeres, en la denuncia en clave de humor o en el ritmo trepidante que no oculta su mensaje bajo la vorágine. También a Jardiel en el misterio, el humor situacional, los equívocos, los dobles sentidos, el desenlace imprevisto. Y finalmente está su poética, especialmente en el tratamiento de solidaridad con las locas-víctimas que solo conseguirán salir de la "casa" mediante el matrimonio.⁹⁷⁵

⁹⁷⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Fuera de quicio, jardielesco juego de Alonso de Santos” ABC, Madrid. 14 de marzo de 1987, pg. 75.

⁹⁷⁵ Crítica de CENTENO, E., “Un país llamado Ciempozuelos”, 5 Días, Madrid, 23 de marzo de 1987.

Alonso de Santos con Gerardo Malla, Rafael Álvarez *el Brujo* y Jesús Cimarro constituye la empresa Pentación con la que estrena algunas de sus siguientes obras.

PARES Y NINES. AUTOR: Alonso de Santos. DIRECCIÓN: Gerardo Malla. INTÉRPRETES: Gerardo Malla, Rafael Álvarez el Brujo y Eufemia Román. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Mario Bernedo. MÚSICA: Ramón Ferrán. ILUMINACIÓN: Felipe Gallego Estreno: 5 de noviembre de 1988, en el Teatro Principal de Alicante. En Madrid: Teatro Infanta Isabel del 20 de enero al 18 de junio de 1989.

En *Pares y Nines*⁹⁷⁶ (1989) trata el desajuste matrimonial en forma de comedia. La comicidad arranca del juego lingüístico del título y se desarrolla en los primeros diálogos, a través de estos conocemos la situación de Roberto y Federico, dos amigos del alma. Estos tienen una vecinita, Nines, que por problemas en su apartamento se ducha en su casa. Roberto, sentimental e inocente, puede subir o bajar la cremallera del pantalón con velocidad supersónica, profesor de instituto, recién separado, es acogido en casa de su viejo amigo Federico. Este es una especie de sentimental indiferente, que perdona todo a las mujeres que ama y al amigo al que quiere, que se deja traicionar y traiciona. Los dos amigos que comparten ahora el apartamento, en el pasado compartieron la mujer de uno de ellos. Son los "pares" del título, una pareja de desencantados sentimentales que nunca han entendido de verdad a las mujeres. Ahora comenzarán a compartir las veleidades de Nines, que tiene costumbre de usar la ducha de su apartamento. Nines es el personaje utilizado como provocación dramática. Es la joven vecina, preciosa chica, guía de turismo, capaz de llevarse al huerto sucesivamente a Fede, a Rober y a un inglés musculoso que ha encontrado a la vuelta de la esquina. Ella aporta la anécdota a la situación. Los dos personajes masculinos tienen una fijación sexual y amorosa por la mujer, pero la mujer actual es moderna y liberal y dispone con más facilidad de su cuerpo. Ellos están confusos y desorientados, enredados con las dos mujeres. Una, que no aparece, ha compartido alternativamente su vida con los dos. Y otra, Nines, que tiene veintidós años y una frescura y disponibilidad que atrae y desconcierta a los cuarentones.

La obra presenta destreza en la administración de la información, mantenimiento de la tensión en el desenvolvimiento de la trama, constantes nuevas expectativas y dinámico desarrollo de la acción. Va trenzando enredos y abriendo expectativas: "*Roberto ensaya en calzoncillos el discurso para recuperar a Carmela cuando sale Nines del baño con una toalla*". Fede y Rober son indefensos y frágiles y actúan determinados por sus

⁹⁷⁶ Basamos nuestro estudio y réplicas de la obra en el texto ALONSO DE SANTOS, 1991.

decisiones y el azar. Su explicación de la vida es que es inexplicable. La actuación de Nines no está exenta de contradicciones y sorpresas, en momentos cree estar enamorada de Roberto y finalmente lo estará del chico de su edad más acorde a sus formas sociales. Como estamos en la caricatura y en el sainete, casi en el juguete cómico, todos los excesos de la situación son apropiados. Seres arquetípicos de la sociedad de nuestro tiempo donde Alonso de Santos muestra la infidelidad en tono menor y la establece como un estado natural del hombre. Es la historia del fracaso matrimonial de Federico y Roberto. Sus intentos por atrapar una ilusión que llene el vacío de su ya iniciada decadencia con las caricias de la juventud. La soledad final se les impone como destino inevitable que han de afrontar con la mueca de una sonrisa. Los personajes utilizan un lenguaje próximo, fresco, al servicio de un conflicto, familiar a cualquier espectador. Un tema cercano y conocido del que el autor se burla en forma agridulce (Barea, 1988b: 39-41).

En la crítica encontramos un poco de todo. Enrique Centeno califica la autor de hábil, lúcido, ingenioso, tierno, observador y sensible, afirmando que Alonso de Santos logra su mejor obra y que consigue revalorizar y dar sentido a la comedia. Dirá que es uno de los textos más importantes de nuestro teatro contemporáneo dentro de este género y que el autor ahonda, investiga y encuentra códigos teatrales contando una historia cotidiana con signos y personajes verosímiles, algo que parece en principio ajeno a lo que entendemos por teatro moderno. Del montaje comenta que la interpretación de Rafael Álvarez, "El Brujo" es inteligentísima: "disparate imprevisible que elabora su personaje, en su condición personalísima, rompiendo ritmos y discursos con jocosidad brechtiana".⁹⁷⁷ Contrariamente Santiago Aizarna ve una obra muy menor, sin contenido concreto, una ilación de situaciones levemente graciosas, sin soportes argumentales precisos y que no cuajan. El elemento cómico o gracioso es muy escaso. Todo gira en torno al amor tratado de forma moderna, desde la ironía y el desenfado: Contrasta la despreocupación de Nines con los otros personajes. Pero según el crítico, este enfoque queda difuminado en unas expresiones y actitudes que no conforman ni confirman esa postura.⁹⁷⁸

Para Haro Tecglen, dentro hay más fuerza y la comicidad transcurre con más dignidad y eficacia que lo que el título promete. No todo es risa, también hay soledad, amor y desamor. Es teatro de antigua cepa en la forma y actual en el lenguaje de hoy y en la

⁹⁷⁷ Crítica de CENTENO, E., "Una comedia nuestra", *5 Días*, Madrid, 23 de enero de 1989.

⁹⁷⁸ Crítica de AIZARNA, S., "Una mujer entre dos hombres", *El Diario Vasco*, San Sebastián. 20 de noviembre de 1988.

moderna situación. Más que una comedia es una situación. La obra no termina, se interrumpe. Quizás sea un mérito saber que lo propuesto no tiene solución y que el enredo seguirá adelante hasta el fin de esta sociedad. De la actuación dirá que El Brujo tiene su propio registro de voces, sus saltos cómicos del agudo al grave, la colocación de frases estudiada y que es de una gran eficacia.⁹⁷⁹ Y López Sancho alaba la habilidad constructiva fina, irónica y costumbrista. Sus tres personajes son gente de hoy, que hablan como carreteros pero sin propósito de transgresión. Brilla la gracia coloquial del autor capaz de producir una carcajada por minuto con frases felices y réplicas inesperadas. No hay frivolidad en el autor, es la frivolidad de la sociedad que muestra. *Pares y Nines* es un sainete nuevo, que descubre una trascendencia para hablar de amor, soledad y desengaño.⁹⁸⁰

Alberto de la Hera dirá que el título es un juego de palabras y la obra un juego escénico trazado con mimo y excelente visión de conjunto. Una comedia que esconde un drama. Divertida comedia para reír y darse cuenta del dramático fracaso de dos vidas, que se entrevé bajo la frivolidad en que se disimula el dolor. La historia es simple y ese es su defecto, solo utiliza una idea y una situación y la alarga hasta llenar la representación. Habiéndose obtenido todo en las primeras escenas, el resto es volver y volver, repetirse y repetirse. No obstante el autor cubre con su ingenio la carencia de ideas y de situaciones.⁹⁸¹

José Monleón la califica de buena comedia con dos lecturas. Una, basada en la primera parte, que sería ingeniosa, trivial, capaz de mantener la sonrisa, con protagonistas un tanto inconsistentes. Y otra, apoyada en el desarrollo de la acción de la segunda parte, que lleva a entender la comedia como un estudio lleno de humor y con cierta carga de amargura de la soledad en nuestro tiempo. Ahí, la obra es de cuatro personajes: los dos defraudados y maduros varones, la jovencita perdida en la novela rosa de su vitalidad y la esposa telefónica, que anticipa -en su confusión solitaria- el futuro de la muchacha. Alonso de Santos, sin trampa ni corte que tuerza el estilo, nos lleva del vodevil al drama, del "ligue" a la ansiedad que esconde el paso de encuentros triviales a correspondidos.⁹⁸²

⁹⁷⁹ Crítica de HARO TECGLÉN, E., "La antigua risa", *El País*, Madrid, 22 de enero de 1989.

⁹⁸⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "*Pares y Nines*", de Alonso de Santos, divertido menú de infidelidades", *ABC*, Madrid, 22 de enero de 1989, pg.101.

⁹⁸¹ Crítica de DE LA HERA, A., "Un excelente juego escénico", *YA*, Madrid, 22 de enero de 1989.

⁹⁸² Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "*Pares y Nines*", *Diario 16*, Madrid, 17 de febrero de 1989.

TRAMPA PARA PÁJAROS. AUTOR: José Luis Alonso de Santos. DIRECCIÓN: Gerardo Malla. INTÉRPRETES: Carles Canut, Fernando Huesca, Eva García. ESCENOGRAFÍA: José Luis Raymond. MÚSICA: Miguel y Coque Malla. Teatro Alfíl del 6 de febrero al 8 de marzo de 1992.

De tono más dramático es *Trampa para pájaros*⁹⁸³ (1990). Esta, sin abandonar lo simbólico, está más determinada por lo trágico. Una alegoría sobre las dos Españas, que están representadas por dos hermanos, Mauro y Abel. Junto con ellos aparecerá Mari, la mujer de Mauro y que está enamorada de Abel. En la obra se habla de tortura policial a través de los dolores de cabeza y desajustes mentales de Mauro debidos a un sentimiento de culpabilidad, aunque él no sea consciente de ello. Un juego de vencedores y vencidos y de cómo la historia puede llevar a invertir los papeles. El tema del cainismo trasciende del ámbito familiar -Mauro y Abel- al social y político. Vemos la difícil acomodación de los viejos totalitarios al régimen democrático. La obra se configura entorno a Mauro, policía del antiguo régimen e incapaz de adaptarse a los nuevos comportamientos democráticos. En contraposición su hermano pianista, personaje antagónico, de carácter pacífico, resignado, escéptico, sensible y débil según la óptica de Mauro. El comportamiento basto, grosero e inculto de Mauro lo convierten en un marginado, como los drogadictos y terroristas a los que ha maltratado, y se trasmite así refractado desde Abel. El desarrollo de la acción enfrenta al viejo policía con su hermano, el pianista "medio maricón". La oposición entre ambos no es lo suficientemente fuerte para crear el gran conflicto político porque el buen hermano aparece demasiado integrado en el sistema -*Las cosas han cambiado, aunque todavía deben cambiar más*- y sus aspiraciones profesionales e ideológicas son pequeño burguesas. Abel lleva todas las de perder al querer comprender lo incomprensible e intentar hacer razonar la sinrazón de su hermano, al compadecerse del perdedor. El desenlace brutal se produce cuando al desdichado policía le esperan los "nuevos" policías para finalmente asesinarle. Es una historia débil que no hace historia progresiva sino que acude al pasado, se indaga en el buscando las razones del presente. Casi teatro de cámara (Torres Monreal, 1991: 79-81).

En su crítica Enrique Centeno dice que su autor, representante de la comedia contemporánea, crea su primer drama político para dramatizar la historia y crisis del perdedor político, representado en el policía, torturador. Mauro, policía "reciclado" del franquismo y víctima de su propia ingenuidad, es el dinosaurio prehistórico de nuestra sociedad, que sin embargo con sus relatos profesionales muestra una realidad oculta y

⁹⁸³ Referente de texto en nuestro estudio de la obra; ALONSO DE SANTOS, 2008.

viva, la del trabajo sucio que el Estado realiza día a día para que el ciudadano medio pueda "vivir en paz". El autor muestra su compromiso sin intención dialéctica o justiciera. Una buena construcción teatral y dotes de observación y plasmación de la realidad. Obra con función revulsiva y lenguaje netamente escénico -sin contaminaciones ni mimetismos-, cuya estética, interpretación, texto y contenido adquieren el peso del teatro vivo, dinámico e imposible de repetir en cualquier otro medio expresivo.⁹⁸⁴

VIS A VIS EN HAWAI. AUTOR: José Luis Alonso de Santos. DIRECCIÓN: Gerardo Malla. INTÉRPRETES: Joaquín Kremel, Julia Torres, Fernando Ransanz. ESCENOGRAFÍA: Fernando Martínez. TEATRO: Infanta Isabel del 7 de octubre al 29 de noviembre de 1992.

El amor y el humor son las fuerzas generadoras de la acción dramática en *Vis a vis en Hawai*⁹⁸⁵ (1992). Esta relata la visita íntima de una falsa esposa a su falso marido encerrado en prisión. En este cuarto para encuentros de la cárcel de hombres se verán Mario, encarcelado por un supuesto tráfico de drogas, y Ana, una mujer a la que se confunde con una chica de alterne y que es contratada para mantener el “vis a vis” con el interno. Se establecen una serie de equívocos y malentendidos. Descubriremos que la chica es pintora y estudia Bellas Artes. Mario recibirá una información que le conduce a la desconfianza. Finalmente una sorpresa para finalizar el primer acto cuando ella saca una pistola y lo amenaza. Descubrimos que Mario, que está en la cárcel por un rocambolesco error, queda perplejo al ser confundido con un capo de la mafia. Mario y Ana, que para los funcionarios de la cárcel se han hecho pasar por matrimonio, han de seguir manteniendo el engaño inicial a pesar de la tensión que sufre Mario encañonado como está bajo las sábanas.

Para Enrique Centeno es una comedia con el tema predilecto del autor, el juego del amor, la relación de pareja vista con una sonrisa pero pegada a la realidad y por ello a una amarga poética. El “vis a vis” del título lo mantiene un empresario, encarcelado por error, con una mujer presuntamente de alquiler y que luego resultará ser otra cosa, y luego otra, y luego otra, hasta agotar las posibilidades. Para el crítico el listón que se ha puesto Alonso de Santos es muy bajo y el resultado es una especie de sainete pobre en construcción, en disección personajes, en humor, en crítica latente bajo la risa. El tema, como material de humor, es de dudoso gusto. Por otro lado la comedia en el primer acto

⁹⁸⁴ Crítica de CENTENO, E., “Trampa para pájaros”, *Diario 16*, Madrid, 3 de febrero de 1992.

⁹⁸⁵ Utilizamos la referencia textual en nuestro estudio de la obra la edición ALONSO DE SANTOS 2008.

llega a una vía muerta, impresión que se confirmará después. El texto abunda en tópicos sobre amor, feminismo o sexualidad, inesperados en Alonso de Santos.⁹⁸⁶

Posteriormente estrena y se mantiene de gira por España *Dígaselo con valium*⁹⁸⁷ (1993). La comedia no entrará en la cartelera madrileña. Es una comedia sobre el amor con lo que supone de tensión, deseo, zozobra o aspiración a lo que nos falta. Además aborda dos asuntos, las relaciones homosexuales y el problema de los malos tratos. Estamos en casa de un subdirector general del Ministerio de Cultura donde su mujer, Gracia, es obligada a participar en las fantasías sexuales de su marido, que este dice no recordar a la mañana siguiente. Llegan Sole y la prima de Gracia, Chori, dos presas. La unión de estos dos mundos antagónicos provoca brillantes escenas cómicas y alguna de densa profundidad trágica. Ellas se han escapado de la prisión pero cuentan con la confianza de la directora y comparten con Gracia el desamparo, ya que ellas también han sido maltratadas por sus maridos. Llegan vestidas con batas blancas, esto provoca la confusión de Gracia que creará que trabajan en un hospital. Chori aclara que se han escapado sin decir de dónde. Luego irrumpen llegando vestidas de monjas y con un paquete que dará mucho juego -por confusión con otro-. Este otro paquete, que contiene cocaína, por error irá a parar al Ministerio, con un resultado de coloquio general y otro resultado positivo, pues gracias al ministro se ha descubierto una red de tráfico de drogas. El que traen ellas contiene una muñeca hinchable. Chori se declarará a Gracia, ha estado enamorada de ella toda la vida, pero Gracia la quiere a su manera que es otra. Gracia abandona su casa y aconseja a su marido valium. Las tres mujeres terminan la obra haciendo planes de futuro.

Sus obras son comedias todas en las que el amor, la soledad y la insatisfacción aparecen como temas que definen su propia generación, caracterizada por las contradicciones entre el pasado rebelde y el presente acomodaticio.

LA SOMBRA DEL TENORIO. AUTOR: José Luis Alonso de Santos. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Rafael Álvarez. INTÉRPRETE: Rafael Álvarez “El Brujo”. VESTUARIO: Mercedes Sevilla. ILUMINACIÓN: Gerardo Maya. MÚSICA: Javier Alejano. Teatro M^a Guerrero del 6 de febrero al 5 de marzo de 1995.

⁹⁸⁶ Crítica de CENTENO, E., “Vis a vis en Hawái”, *Diario 16*, Madrid, 12 de octubre de 1993.

⁹⁸⁷ El texto que utilizamos para el estudio de la obra es: ALONSO DE SANTOS, 2001b.

*La sombra del Tenorio*⁹⁸⁸ (1994) es un guiño cómplice a su paisano Zorrilla, plasmado en un interesantísimo monólogo que, en presencia de una monja, dirige un viejo actor secundario. Este rememora desde un hospital de caridad sus días de profesión y su frustración por no haber representado nunca el papel de don Juan. El actor representa a un personaje que es actor, Saturnino Morales, que durante su larga carrera ha interpretado siempre el papel de Ciutti. El siempre soñó hacer el papel de Don Juan en mejores condiciones que las que tiene ahora: un perchero con ropas de teatro, una monja -estatua inmóvil que le sirve de Doña Inés-, un espejo y una cama. En esta habitación y con este atrezo comentará su larga vida de actor en una serie de desdoblamientos.

Esta obra está pensada para el actor “El Brujo” a quien había escrito otro monólogo en 1982, *El gran Pudini (Alea jacta est)*. Escrito en primera persona resulta un monólogo metateatral dialogado en escenas, pues el personaje habla indirectamente con Zorrilla, con Don Juan, con la monja que lo acompaña, con el autor, con el público y consigo mismo. La obra se ambienta en los años sesenta del siglo XX y cuenta la historia de un viejo cómico, Saturnino, que lleva toda su vida representando a Ciutti, criado del Tenorio, cuando el siempre deseó hacer de Don Juan. Ahora en el hospital le relata a la monja sus giras por esos pueblos de Dios y se dispone a interpretar a Don Juan. Una obra de homenaje a los comediantes y a la comedia, que introduce una reflexión sobre el hecho teatral. Incluye un entremés consistente en la aparente detención de la representación y la bajada del actor al público para charlar con el mismo e incluso rifar un jamón según la costumbre de su compañía de hacerlo en los descansos del Tenorio, para con la recaudación de la rifa pagar a los actores.

Una situación clásica del teatro dice Haro Tecglen, que en esta ocasión es un actor cómico que solo ha interpretado el Ciutti de *Don Juan Tenorio*. Un viejo actor que agoniza y recuerda, con desdoblamiento del actor y reflexión sobre el teatro en sí. Todo a través del Brujo, que por su singularidad y peculiaridades hace ver siempre un doble fondo en lo que representa, en lo que vive y en lo que cuenta el personaje y el mismo. Dice el crítico que el texto recoge anécdotas de la obra original de Zorrilla, que se publicaron en libros, como el hecho de representarse en seis teatros de Madrid al tiempo. En su descanso la obra sigue, el actor baja al patio de butacas y habla de todo y hasta rifa un jamón, anécdota también de viejos tiempos del teatro. La obra transcurre en una continua carcajada.⁹⁸⁹ Y López Sancho ve una forma de monólogo que va más allá del

⁹⁸⁸ Referente textual que hemos usado en el estudio de esta obra es ALONSO DE SANTOS, 1995.

⁹⁸⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Doble fondo”, *El País*, Madrid, 9 de febrero de 1995.

monólogo, un nuevo bubulú. Un actor que juega a ser Ciutti, Don Juan y el mismo - Saturnino Morales- y lo consigue en un juego que, más que un movimiento de teatro en el teatro, es una forma de metalenguaje, de teatro que habla de teatro ofreciendo al público una orientación sobre lo que le está contando, unas veces viviendo, otras representando. Las cualidades del actor producen la clara comunicación con el público. Al crítico le es difícil determinar hasta donde el texto pertenece a Alonso de Santos y hasta donde nace un juego de improvisaciones, posteriormente codificadas, en los que el tema y los personajes se multiplican hasta hacer que el espectador se pierda en la alegre maraña y llegue al final sin darse cuenta que ha pasado de espectador a personaje. Un juego de provocación que penetra en unos valores populares y que evoca desde viejos juegos medievales a liberadas burletas escénicas de nuestro tiempo. El actor quizá fagocite el texto y se aleje de las finezas del autor en su alarde de teatralidad, de histrionismo poderoso en el que el actor, quizá sin darse completa cuenta de lo que hace, está siendo prisionero. Los espectadores se ríen a barullo por tanto, quizá el Brujo, está en lo cierto.⁹⁹⁰

LA COMEDIA DE CARLA Y LUISA. AUTOR: José Luis Alonso de Santos. DIRECCIÓN: Eusebio Lázaro. INTÉRPRETES.: Cristina Higuera, Fiorella Faltollano, Fernando Sánchez-Cabezudo y Alberto Agudín. ESCENOGRAFÍA: Javier Artiñano. En Madrid Sala Guirau del Centro Cultural de la Villa del 22 de febrero al 13 de abril de 2003.

Su siguiente obra escrita es *La comedia de Carla y Luisa*⁹⁹¹. Esta tendrá que esperar unos años hasta su estreno en 2003. Habla de un viaje más psicológico que real. La acción casi se articula en secuencias cinematográficas. La vida se compara con el cine e incluso el maquinista del teatro saldrá al escenario y se incorporará como un personaje más al desarrollo de la acción. Hablará de cómo las circunstancias de su profesión han cambiado: “*De diez técnicos ahora solo quedan dos...*” También se permite corregir a los protagonistas y será una conciencia crítica de la situación. El culpará al capitalismo de las injusticias que sufren los protagonistas. Nuestro maquinista desempeña un papel de agitador de conciencias y lanza soflamas contra las multinacionales, la globalización y el neoliberalismo del Fondo Monetario Internacional.

El conflicto de la obra se genera porque Luisa desea encontrar trabajo, Carla conservar el suyo y ambas se obsesionan con mantener y compartir una relación amorosa con Ángel,

⁹⁹⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La sombra del Tenorio*, alegre bululú de Rafael Álvarez “El Brujo””, *ABC*, Madrid, 9 de febrero de 1995, pg. 91.

⁹⁹¹ Texto de referencia en nuestro estudio de la obra: ALONSO DE SANTOS, 2008.

mucho más joven que las dos. Sus distintas posiciones sociales las hace enfrentarse a la realidad de forma distinta y desde diferentes perspectivas. Carla dirige la edición de una colección sobre filosofía mientras Luisa vende La Farola y no la convencen los discursos filosóficos -*Hay gente con carreras e idiomas y sin embargo no logran solucionar su vida*-. Ella también ha tenido una formación universitaria pero no duda en comparar a Diderot con el *Hola*. Su utopismo difuso, del que participa Ángel, es apoyado por el socialismo solidario defendido por el maquinista. La acción se desarrolla en un espacio acorde a los modernos espacios urbanos y junto a este espacio el salón, también el lateral por el que aparece el maquinista incorporándose a la escena y que cumple una función de extra espacio.

YONQUIS Y YANQUIS. AUTOR: José Luis Alonso de Santos. DIRECCIÓN: Francisco Vidal. INTÉRPRETES.: Gonzalo Gonzalo, Alfonso Lara, Micaela Quesada, Ángela Rosal, Mariano Venancio, M^a Jesús Hoyos, Fernando Conde, Nieve de Medina, Emilio Buale, Daniel Guzmán, Lola Mateo, Silvia Espigado, María Álvarez, Said Boussou, Oswaldo Martín. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Ana Garay. ILUMINACIÓN: Joseph Solbes. MÚSICA: Extremoduro. Sala Olimpia del 11 de septiembre al 13 de octubre de 1996.

Lo social y lo político son fuerzas dominantes en *Yonquis y yanquis*⁹⁹² (1996). Su acción se desarrolla en 1991, en plena Guerra del Golfo y se sitúa en el barrio obrero y marginal de Las Fronteras de Torrejón de Ardoz -este pueblo cercano a Madrid posee una base americana donde repostaban los aviones que se dirigían a la guerra-.

En tres actos se desarrolla una estructura que se corresponde con secuencias cinematográficas por plasticidad y dinamismo. Ángel es el protagonista del que tenemos una información mínima y de quien se nos va contando la vida a través de su propio discurso: “*En la cárcel tienes tiempo para pensar, y te das cuenta de que no pintamos nada en el mundo para nadie, solo cuando jodemos a alguien o lo que sea*”. Los personajes tienen un destino anunciado, un destino cargado de adversidad, un final sentenciado antes de levantarse el telón. Nono, Charly, Ángel, Taylor y Tere son castigados de forma impenitente por unas causas o por otras. El clima trágico de la pieza culminará con el final de los aviones volando hacia la Guerra de Irak y con el estallido de una tormenta. Ángel, el protagonista, es un joven conflictivo, ex-recluso y ex-toxicómano, delincuente al que una abogada saca de la cárcel el día que cumple años, un

⁹⁹² La referencia textual y réplicas de nuestro estudio pertenecen a la edición ALONSO DE SANTOS, 2012b.

rebelde social que rehúsa ser un modesto trabajador como su padre. Es producto de una sociedad injusta, marginadora, que lo considera algo así como una forma de destino. Tras salir de la cárcel retorna a su hogar en un barrio marginal, cercano a una base militar estadounidense. Tiene una hermana que trabaja en un local de alterne y que se ha liado con un soldado norteamericano, Taylor, un negro que pertenece a las fuerzas yanquis que están en una determinada época en Madrid. En este entorno que lo rodea, que no es el más apropiado para su reinserción, se ve envuelto en una reyerta entre los jóvenes yonquis del barrio y los militares norteamericanos. El motivo del enfrentamiento es su hermana que ha sido maltratada por el “yanqui”. Tan solo su abogada, enamorada de él, cree verdaderamente en sus posibilidades de recuperación social. La hermana del joven delincuente ha sido primero seducida, luego maltratada por el negro y el hermano de la chica busca la venganza. Vemos como Alonso de Santos opone dos tipos de caracteres marginales, los negros de las bases y el muchacho y sus amigos, y el conflicto brotará así de las circunstancias sociales

Para Haro Tecglen existen discrepancias en la acción, no coinciden la Guerra del Golfo con las bases americanas en Madrid. Y como defectos apunta la teatralidad y el sensiblerismo. La califica de viejo teatro con protagonismo coral -un barrio perdido, aplastado, con su juventud desempleada, droga, atracos, visitas a la cárcel, una vieja situación de las que ocurren ahora-. Dice que la obra simultanea la violencia estructural con otra más grave e influyente, el imperialismo americano cuyos aviones pasan cargados de bombas para Sadam Husein, pero que esta correspondencia entre la violencia limpia y técnica, que sale del lugar donde ocurre la acción, y las peleas entre yonquis y yanquis con los marines de las bases de Madrid queda rara porque ya no hay tales bases, ni antros para sus sargentos y el problema del negro, la puta y los chicos del barrio ya no se da y la obra, por tanto, se sitúa en una lejanía mal arreglada. El símbolo estaría vigente pero la moral que aparece ya no se da hoy ante los casos que narra la obra, hoy se da el insulto, el rechazo o el soslayo. En la obra el pasota es espectador y el burgués no se entera y tiene su castigo -la pequeña burguesa, la abogada que quiere salvar al protagonista por amor y sexo, muere entre premoniciones y cursilería-⁹⁹³ Y para López Sancho más que una comedia es una película, con libre sentido de acción y espacio y aceleración temporal. Estas características son las predominantes en esta aventura de personajes, que forzosamente acaba mal. Los personajes son una familia humilde, la de los hermanos,

⁹⁹³ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Violencias y ternuras”, *El País*, Madrid, 15 de septiembre de 1996.

sumisa y conformista y una abogada que traiciona su cultura y su medio social arrastrada por la pasión sexual hacia el joven que ha sacado de la cárcel y que evidencia el peligro de pasar de unos medios sociales cerrados a otros marginales no menos cerrados. El conflicto se plantea cuando la hermana es maltratada y el hermano se enfrenta al grupo de soldados de las bases, en cierto modo marginal también. Ahora se desarrolla una acción brutalmente acelerada, cuya solución es un escape lateral no sorprendente. El castigo, la muerte, no será para ninguno de los vistos como violentos o antisociales sino para la abogada de fuera de ese entorno.⁹⁹⁴

HORA DE VISITA. AUTOR: José Luis Alonso de Santos. DIRECCIÓN: Alonso de Santos. INTÉRPRETES: Mary Carrillo, Teresa Hurtado, Palmira Ferrer. ESCENOGRAFÍA: Toni Cortés. ILUMINACIÓN: Gómez Cornejo. Estreno en Baracaldo Vizcaya 6-7-1994. En Madrid: Teatro Centro Cultural de la Villa del 24-10-1995 al 7-1-1996.

*Hora de visita*⁹⁹⁵ (1994) es una comedia con elementos trágicos. Una joven en coma, tras intentar suicidarse, es visitada por su madre, Julia, en la “hora de visita”. Esta, en su desolación y desesperación, intenta transmitir a su hija fe en la vida.

Haro Tecglen cree que es una historia muy bien pensada: “la mujer ha tenido un intento de suicidio, el tóxico tiene abrasada su garganta y no le permite hablar, su madre se atropella para sacarla de la tragedia, acentúa sus rasgos de extravagancia”. Según el crítico, en este choque entre los gestos de dolor, la angustia, la certidumbre confirmada del suicidio con la frivolidad con que la madre procura sacarla de la sensación final, esta la gran situación. Termina diciendo que el divismo de Mary Carrillo la devora pero que el cansancio y desesperación de Teresa Hurtado revela lo que se siente en realidad, el deseo de decirle: ¡Déjela usted en paz, señora!⁹⁹⁶

La función según Enrique Centeno es hecha por y para Mari Carrillo. La veterana actriz encarna a la madre que visita a su hija incapacitada transitoriamente para hablar. Tira y tira la madre incansablemente de ella, sin parar de hablar, cantar, bailar, contar cuentos o todo aquello que oculte el pánico y consiga devolver a la hija -que lo es en la vida real- las ganas de vivir. Pero el largo mono-diálogo, espléndidamente interpretado, no consigue evitar cierto cansancio en el espectador.⁹⁹⁷ También López Sancho ve una

⁹⁹⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Yonquis y yanquis*, el mundo de lo marginal, según Alonso de Santos”, *ABC*, Madrid, 13 de septiembre de 1996, pg. 82.

⁹⁹⁵ El texto de referencia en nuestro estudio es: ALONSO DE SANTOS, 1996.

⁹⁹⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Tal vez no”, *El País*, Madrid, 30 de octubre de 1995.

⁹⁹⁷ Crítica de CENTENO, E., “*Hora de visita*”, *Diario 16*, Madrid, 30 de octubre de 1995.

pieza de encargo para lucimiento de una actriz, y así se luce Mary Carrillo, que habla, canta, baila y hace mimo. Pero la comedia sustituye la acción real por un relato escenificado de sucesos pasados. La acción es mínima: Julia visita a su hija Marta convaleciente de un intento de suicidio. La protagonista se retrata como extrovertida viuda que lucha por comunicarse con su hija y arrancarle el propósito de quitarse la vida tras fracasar en su primer intento. Siendo el pasado, de madre, hija y familia con sus problemas, el verdadero suceso -no vivido sino relatado-. El cambio de voluntad de Marta es la verdadera acción dramática de la obra.⁹⁹⁸

Alonso de Santos publica en estos años un ensayo, *La escritura dramática*, en el que recoge sus ideas acerca del proceso de creación.

SALVAJES. AUTOR: Alonso de Santos. DIRECCIÓN: Gerardo Malla. INTÉRPRETES: Amparo Soler Leal, Germán Cobos, Beatriz Bergamín, Aitor Beltrán, Marcial Álvarez, Adolfo Pastor, Pablo Rivero, Eduardo Antuña. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Toni Cortés. ILUMINACIÓN: José Solbes. MÚSICA: Bernardo Bonezzi, Teatro Maravillas del 14 de septiembre al 12 de octubre de 1998.

*Salvajes*⁹⁹⁹ (1998) desarrolla un clima de violencia. Aparecen temas actuales como la guerra sucia, la drogadicción o la violencia de “los cabezas rapadas”. Mario y Raúl, pertenecientes a una banda de skinheads, fundamentan sus comportamientos en el odio al otro pero también en el miedo al otro, que no justifica sus acciones pero explica sus componentes narcisistas, viles y despreciables. Para ellos, los racistas y responsables de todos sus males son los que vienen de fuera, con ello intentan justificar su actividad. Son otros personajes, como el Comisario, los que no encuentran explicación a tales hechos. En medio de la tragedia hay un lugar para el amor y la utopía. El Comisario y Berta, dos personas mayores, en torno a los sesenta años, serán las que dentro de las condiciones más adversas son capaces de establecer una relación de adolescentes. El contrapunto lo pone Bea, sobrina de Berta, que sale con un sudamericano y será el desencadenante de la tragedia. Berta y el Comisario son la voz de la experiencia y verán con pasmo y terror como los jóvenes destruyen cuanto encuentran a su paso a la vez que se destruyen. Observamos como el autor nunca muestra juicios categóricos y las cosas raramente presentan solo una cara.

⁹⁹⁸ LÓPEZ SANCHO, L., “*Hora de visita*, despedida de Mari Carrillo con ida y vuelta”, *ABC*, Madrid, 29 de octubre de 1995, pg.91.

⁹⁹⁹ Manejamos como referente de texto en nuestro estudio ALONSO DE SANTOS, 1998b.

De sainete dramático, bondadoso, sentimental redentor lo califica Haro Tecglen. Este resalta que el amor está en la pareja de más edad, en aquellos que han visto tanto que ya todo lo comprenden. Ella es Berta, que sale de la cárcel sin haber cometido el delito y paga por no malograr la vida de otra persona, y él un policía, un comisario que se jubila. La dureza está en los jóvenes, dos chicos y una chica, que están lejos de ser malos pero que son llevados por la droga que arrasa, por el sexo como costumbre, por la dureza de la calle. El peor entre ellos morirá en una pelea por un buen motivo, el defender a las mujeres, el otro se reconvertirá y la chica se volverá hogareña. Una representación sentida, según el crítico, como todo su teatro del bajo fondo urbano, de la violencia y de la dureza de la calle y del malestar infinito de la droga y todo con datos de bondad para con sus personajes. Esta es una obra menor con su misma cepa y diálogo ingenioso y mimético, actual y a veces burlón.¹⁰⁰⁰ Y para López Sancho es teatro costumbrista, con personajes que son seres reales, contemplados con vigoroso realismo de hoy y aquí. El autor introduce en el escenario grupos marginales que nutren las páginas de sucesos de los periódicos. Berta, mujer de más de mediana edad, que para sostener su vida ha encontrado un negocio clandestino y sucio, el narcotráfico, la droga. Bea, Raúl y Mario, sus sobrinos, forman parte de los grupos marginales de la urbe en este momento. Los chicos ejercen la violencia, están en ese mundo peligroso y temible de “los cabezas rapadas” o skin. La obra se forma de numerosas escenas breves y dinámicas cuyo centro es la tía Berta que, por salvarlos de la brutalidad salvaje, se ha asumido uno de sus delitos y ha pasado una temporada en la cárcel.¹⁰⁰¹

El autor en declaraciones al diario ABC se justifica diciendo que el teatro es un grito: “y yo grito o me quejo por los que no pueden. Les dejo hablar, subir al escenario y expresarse. Pero no es una cuestión de compromiso o propaganda. El teatro es, por encima de todo, un arte” (ABC, 16-09-1998).¹⁰⁰²

Alfonso Vallejo¹⁰⁰³ (Santander, 1943).

¹⁰⁰⁰ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Salvajes pero bondadosos”, *El País*, Madrid, 7 de septiembre de 1998.

¹⁰⁰¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Salvajes*, de Alonso de Santos, veintisiete años después de Kubrik”, *ABC*, Madrid, 12 de septiembre de 1998, pg. 78.

¹⁰⁰² Primera fila, BRAVO, J., “Alonso de Santos: El mundo de la droga no es ya más que destrucción y muerte”, *ABC*, Madrid, 16 de septiembre de 1998, pg. 92.

¹⁰⁰³ La bibliografía consultada sobre este autor y su obra es: GUTIÉRREZ CARBAJO, 2001 y OLIVA, 2002.

Nombre literario de Alfonso Rodríguez Vallejo. Compagina su profesión de neurólogo con exposiciones pictóricas y con el estreno de obras teatrales. Asimismo se le deben varios libros de poesía como *El lugar de la tierra fría* (1969). En 1978 advertía Monleón de la situación paradójica de Vallejo en el panorama de entonces:

Haber recibido el más importante premio teatral español -el Lope de Vega-, haber sido publicado y estrenado en el extranjero, contar con la estima y el respeto de una serie de gentes cualificadas de nuestro teatro y no haber visto sobre los escenarios del país una sola de sus obras [...] constituye una contradicción que solo una realidad cultural como la nuestra puede cobijar, e incluso cómodamente (Monleón, 1984: 9).

Entre su obra estrenada se encuentra *La sal de la tierra* (1963) y *Cycle* (1966), escrita en francés y escenificada en el Instituto Francés de Madrid. A partir de 1973 decide traducir al inglés su obra posterior e intenta dar a conocer su trabajo en el extranjero. En España continúa estrenando muy irregularmente. Así su obra *A tumba abierta* (1976), Premio Tirso de Molina 1978, sube a escena en 1987. *Fly-By*, escrita en 1973 y seleccionada por el Orange Tree Three de Londres para una serie de lecturas escenificadas, se estrena en 1979. En ese mismo año también se estrena *Eclipse*, representándose en el Open Space Theatre de Nueva York. Posteriormente escribe *El desguace* (1974 y premio Lope de Vega 1977).

EL CERO TRANSPARENTE. AUTOR: Alfonso Vallejo. DIRECCIÓN: William Layton. INTÉRPRETES: Fernando Deldado, Kino Pueyo, Claudia Gravi, Antonio Llopis, Julián Argudo, Fernando Sotuella, Juan Pastor y Amalia Curieses. ESCENOGRAFÍA: Javier Navarro. VESTUARIO: Pedro Moreno. Teatro Círculo de Bellas Artes del 5 de marzo al 27 de abril de 1980.

En *El cero transparente*¹⁰⁰⁴ (1977) la acción transcurre en el compartimento de un tren en el que viajan unos personajes salidos de la cárcel o del manicomio. El destino de estos viajeros es Kiu, mítica tierra que se les antoja una suerte de Jauja en la que podrán ver cumplidos sus sueños. En realidad, el infernal viaje solo les conducirá a un manicomio aun peor. Alfonso Vallejo da una nueva interpretación, rabiosamente pesimista, al tema

¹⁰⁰⁴ Texto tomado como referencia para nuestro estudio de la obra: VALLEJO, 1984.

sempiterno de la locura y la utopía tan tratado por los autores renacentistas: *La nave de los locos*, *Elogio de la locura*, *Don Quijote de la Mancha*...

El cero trasparente se estrena en 1980. José Monleón, en la introducción a la edición manejada, advierte la importancia que adquieren los personajes para Vallejo: "el personaje es el centro, la escena, el poeta y el corazón de la historia; el personaje la vive o la inventa, siendo lo imaginado una parte substancial de la realidad" (Monleón, 1984: 11). La obra, de carácter simbólico, es un drama individual que se extiende en la sociedad moderna. La escena muestra dos asientos corridos de un compartimento de tren en cuyos asientos se van a acomodar cuatro personajes: Holmes, Foster, Simón y Carol. Todos ellos proceden de un psiquiátrico y se disponen a iniciar un viaje a un lugar llamado Kiu. Ninguno sabe en realidad cómo es Kiu. Cada cual lo imagina como su paraíso ideal en el que hallarán la libertad de la que se les ha privado. En el andén se encuentra Babinski, un interventor grotesco, de rudos modales. La obra arrancará violentamente con un enfrentamiento verbal entre este y Holmes. Este último se acomoda y llega Foster, con quien el interventor repite la maniobra. Ambos viajeros dialogan y descubren que lo que les han contado sobre Kiu es contradictorio. Esto les crea desconcierto y recelo mutuo. Una voz femenina anuncia por megafonía la salida del tren pero antes de partir llegará Simón. Este es ciego y espera una mujer, que sabe que vendrá porque se lo han dicho los pájaros cuyo lenguaje solo él comprende. Cuando el tren está a punto de salir aparece Carol, la mujer soñada por Simón. Ella es alta, bella, rubia y estilizada como la actriz americana Marilyn Monroe. Probablemente Carol es una invención de Simón, un personaje que solo existe en su mente, creado a partir de un deseo. Esta irrealidad se hace extensible al resto de personajes, así nos lo permiten suponer algunas de sus intervenciones. Al finalizar la primera parte el tren se pone en marcha. Su partida deja la risa burlona de Babinski como fondo. La segunda parte se inicia con la declaración amorosa de Simón a Carol. Esta, desconcertada, le pregunta cómo la conoce si es ciego. Simón le dice que gracias al canto de los pájaros y a continuación le revelará que ha salido de un manicomio donde ha estado encerrado porque denunció la corrupción de importantes cargos públicos y que sabía por confidencias de las aves. Carol también confiesa salir de un manicomio pero no sabemos el motivo de su encierro porque el ruido del tren silencia su discurso. Holmes y Foster, que oyen la palabra manicomio, se inquietan, ellos también han salido de ese lugar. Holmes encerrado por gritar desesperado cuando la policía asesinó a su hijo en una manifestación estudiantil. La protesta que encabezó denunciando el abuso de la autoridad lo convirtió en sujeto peligroso para el

poder. Foster perdió su libertad porque, como médico, practicó la eutanasia en pacientes a los que no podía ver sufrir cruel e inútilmente.

Vemos como todos son personajes que se rebelan ante el poder, entendido este en términos abstractos, dado que la denuncia de Alfonso Vallejo tiene carácter humanista y no se centra en la individualidad de un personaje sino que cuestiona la absurda existencia del hombre moderno. Este es presa de una sociedad y un sistema que él mismo ha modelado y que lo ha reducido a la nada. Todos los personajes son locos o víctimas que buscan la libertad huyendo de sus carceleros. Babinski, el Doctor y el Auxiliar son personajes que, aunque ostentan el poder, están sometidos a un sistema devorador que los convierte en víctimas.

El viaje continúa y, ya próximo a su fin, los protagonistas toman conciencia de la trampa en que han caído. Hace mucho calor y quieren abrir la ventana pero, al igual que la puerta, permanece sellada. Babinski les participa su situación, se dirigen a Kiu, un inmundo psiquiátrico del que jamás podrán escapar. El interventor siembra la desilusión y el abatimiento en estas débiles criaturas. Acorralados, cada uno busca una salida individual ante una tragedia colectiva que personalizan en su propio drama. Holmes se suicida. Simón intenta salvar a Carol. El tren se acerca a la estación anterior a Kiu y en ese momento, Simón le pide a Carol que salte del tren mientras él entretiene a Babinski. La mujer desaparece y el ciego clava el puño de su bastón, que incorpora un afilado estilete, en el cuerpo del interventor. Entra el Doctor y el Auxiliar encontrando muerto a Babinski. El Doctor se orina los pantalones y el compartimento se impregna de un nauseabundo hedor que hace vomitar al Auxiliar. Este abre la ventanilla porque no soporta la angustia y Holmes aprovecha la ocasión para arrojarse del tren decapitándose con un poste. El estertor de los pájaros inquieta a Simón. Traen un mal presagio, el tren va a descarrilar. El ciego intenta decírselo al Doctor pero este no le escucha. Simón sabe que todos van a morir y piensa en Carol, en su deseo de llegar a la muerte junto a ella. En ese instante aparece la mujer soñada, ella no saltó del tren por amor a Simón. Sin sobresaltos, ambos aguardan la muerte.

En el lenguaje de *El cero transparente* predomina la expresión escatológica, malsonante y soez, plagada de tacos. El diálogo rompe con la forma convencional a través de la irrisión o la violencia, de ahí la proliferación de mocos, ventosidades y todo tipo de fisiologías, en las que no falta el sexo. También escenas del absurdo y otras típicas del cine cómico. Cada personaje tiene su propio lenguaje. Cada uno habla un idioma diferente

y, sin embargo, la comunicación es posible entre ellos. Los diálogos se deslizan por una vertiente cargada de surrealismo.

Lorenzo López Sancho señala la coincidencia temática de esta obra de Vallejo con la de Jacques Deval, que considera más cuajada que la del autor español. Apunta que el tren como punto de cruzamiento de unas vidas, como metáfora del viaje hacia la muerte que es el vivir, ya ha sido antes utilizado. En *Il était une gare* de Deval, estrenada en 1953, se entrecruzan, en la sala de una estación, los personajes que provienen de los expresos en sentido contrario y los empleados de la propia estación. Este cruce de biografías y destinos se produce de forma mucho más compleja en la obra de Deval que en la de Vallejo. En su obra, Vallejo hace que los viajeros propiamente dichos entrecrucen sus vidas y destinos a la par que chocan con la de otros personajes, que son los empleados del tren. El crítico señala que Ginestier ha llamado a esta técnica cuadratura espacio- tiempo e ignora si Vallejo la conoce o la ha reinventado, diría que descubierto, desde su evidente fuerza creadora de investigador de formas profundas de expresión.¹⁰⁰⁵ Y Haro Tecglen señala deficiencias en la interpretación y la dirección de actores en el montaje: Hay un curioso equilibrio entre el lenguaje soez y grosero, famoso lenguaje de "ruptura" o "provocación" para incomodar al público y el lírico, ternurista y poético. Esta sutileza, sin duda prevista por el autor, no encuadra bien, quizá por deficiencias del trabajo de actor dirigido por el camino del grito y el exabrupto.¹⁰⁰⁶

El cero transparente fue utilizado como libreto para la ópera *Kiu*, compuesta por Luis de Pablo. Este se ajusta muchísimo al texto de Vallejo respetándolo casi íntegramente, llevando a cabo un proceso de síntesis que en absoluto desvirtúa el original. Es la primera ópera de Luis de Pablo, estrenada en 1983, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (De Pablo, 1993: 8-15).

ÁCIDO SULFÚRICO (SO₄H₂). AUTOR: Alfonso Vallejo. DIRECCIÓN: Antonio Corencia. INTÉRPRETES: Tony Canal, Paloma Lorena, Terele Pávez, Alberto Alonso, Enrique Benavet, Pepe Lara y Félix Toteata. ESCENOGRAFÍA: Pedro moreno. La obra se había estrenado el 30 de junio de 1977, en la RESAD, por el grupo de actores del Laboratorio de William Layton. Estreno dentro de la cartelera oficial madrileña en el Teatro Martín del 21 de marzo al 26 de abril de 1981.

¹⁰⁰⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "El cero transparente, obra de un vigoroso autor nuevo: Alfonso Vallejo", *ABC*, Madrid, 13 de marzo de 1980, pg. 52.

¹⁰⁰⁶ Crítica de HARO TECGLLEN, E., "En el mundo del símbolo eterno", *El País*, Madrid, 13 de marzo de 1980, pg. 37.

*Ácido sulfúrico*¹⁰⁰⁷ (1975) es áccesit al Premio Lope de Vega 1976 y se estrena en 1981. En ella Vallejo indaga sobre los enfermos mentales y los lugares que encierran al hombre. Sus escenografías son lo que llama "cárcel- manicomio". Como en la obra anterior, inventará extraños patronímicos o se decantará por los extranjeros. Configura a Zuckerman, un hombre que a lo largo de su vida ha sufrido en silencio demasiadas humillaciones. Una noche, el protagonista sueña que el único hijo que le queda vivo va a morir al pisar accidentalmente una mina, pide ayuda a cuantos le rodean para que salven la vida de su hijo, solo recibe la respuesta desdeñosa de todos. Cuando después le confirman la trágica muerte de Roger, su hijo, siente un odio inmenso hacia el género humano y quiere vengarse por su dolor. Primero dispara desde la ventana de su piso contra todos los transeúntes. Luego es encerrado en un psiquiátrico en el que le aplican innumerables electroshocks. Al escapar del psiquiátrico Zuckerman empieza a sufrir una transformación, paulatinamente se va convirtiendo en el diablo mismo y comienza a desprender un olor a ácido sulfúrico. La venganza contra aquellos que lo desampararon está servida. Comienza por enterrar vivo a Micky, el alcalde, dueño de la obra en la que trabajaba y que se burló de él por suplicar a Dios que protegiera a su hijo. Después a Flash, un mendigo que se aprovechó de su buena fe, a quien arroja por un precipicio. Ofelia, su mujer, se encarga de disparar a Pat, el fontanero que, además de ser motorista, es su amante. Más tarde Zuckerman estrangula a Ofelia. El turno también le llega a la doctora Pick por aplicarle electroshocks. De la muerte se libra el vagabundo John y el doctor Fossman, un homosexual que se marcha al continente africano. Al final de la obra, el averno se apodera del mundo y lo destruye.

Alfonso Vallejo, con un sentido del humor muy negro, habla de la existencia como trágico sufrimiento. El "mal" de la civilización actual es la soledad del individuo y la inhumanidad de la especie, que destruye todo a su paso causando gran dolor a todo ser viviente y especialmente a sus semejantes. De nuevo un mundo hostil y escatológico en el que predomina la suciedad, los vómitos de sangre... Una metáfora fácil de entender, que provoca repugnancia en el público. Esa es la intención del autor, que consigue.

Señala Haro Tecglen la pobreza del espectador español ante aquello que les resulta familiar y la falta de mérito de esta obra. El contraste entre lo trágico y cómico despierta simpatía inmediata. El público se pone de parte del héroe. Se ríe y odia a las fuerzas vivas, a opresores y farsantes. Este público está educado y es sensible al sainete, las palabrotas

¹⁰⁰⁷ Referente textual de la obra para nuestro estudio es la edición: VALLEJO, 1984.

y la comicidad y aun siendo proclives al teatro nuevo y a la vanguardia, parece no importarle la mala construcción de la obra, confundiendo libertad y vanguardia con falta de trabajo. La obra está compuesta sobre escenas de dos personajes, la dificultad del autor para mover y hacer hablar a más de dos personajes es evidente. Las escenas son inconexas y lo que resulta de todo ello es una fatiga que termina notando el espectador.¹⁰⁰⁸ Mientras que para Ángel Laborda la intención del autor a la hora de escribir y estrenar esta obra es bien distinta. La considera una tragedia moderna donde la oposición entre el ser libre y la colectividad llevan a la autoinmolación de este y de alguna forma al aniquilamiento de aquella. La obra es un canto a la libertad porque subraya la asombrosa capacidad de desafío y ataque y, en el fondo revulsión, junto a las inmensas posibilidades del ser vivo frente a los condicionamientos colectivos. El autor siente interés especial por las dificultades del individuo en sociedad. En sus obras hay un crudo enfrentamiento entre el hombre y la colectividad que lo aniquila.¹⁰⁰⁹

Después vendrán *Latidos* (1981, escrita en 1975), *Monólogo para seis voces sin sonido* (1982), *K.O.* (1982), *Infratonos* (1978).

ORQUÍDEAS Y PANTERAS. AUTOR: Alfonso Vallejo. DIRECCIÓN: William Layton. AYUDANTES DE DIRECCIÓN: José Carlos Plaza y María Ruiz. INTÉRPRETES: Magüi Mira, José Bódalo, Francisco Vidal, Muntsa Alcañiz, Antonio Canal, Paco Ferrer, Fernando de Juan, Jaime Muela. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Miguel Narros. Teatro Español del 23 de mayo al 24 de junio de 1984.

*Orquídeas y panteras*¹⁰¹⁰ (1983) se estrena en 1984. En ella presenta a un anciano devorado por los remordimientos y enfrentado a la muerte y cuyo propósito es salvar su herencia -el nombre, la memoria, una gran casa, tierras con vistas al mar-. También están sus dos hijas, que lucharán por la sombra del padre muerto, una empeñada en cumplir su voluntad y la otra intentando destruir su imagen, levantando muros de hormigón entre la casa y el mar. Es una obra de carácter simbólico sobre el feroz encuentro con la sociedad de nuestro tiempo.

Berto Leone es un hombre brutal, un tirano, que hasta la misma hora de su muerte aspira a imponer su voluntad, su concepto de la dinastía familiar, del imperio de la sangre de los Leone, a sus hijas. Ellas son Tina, la menor, la dulce, la sumisa, y Julia, la mayor,

¹⁰⁰⁸ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Tragedia y farsa”, *El País*, Madrid, 27 de marzo de 1981, pg. 31.

¹⁰⁰⁹ Crítica de LABORDA, Á., “Ácido sulfúrico, de Alfonso Vallejo, en el Martín”, *ABC*, Madrid, 18 de marzo de 1981.

¹⁰¹⁰ Utilizamos para nuestro estudio de la obra el texto: VALLEJO, 1985b.

a la que ha maltratado brutalmente a la vez que a su madre, ambas fueron expulsadas con su violencia del mundo de su casa. El melodrama consiste en la feroz venganza de Julia cuando el padre la llama porque sabe que va a morir. Toda la vieja historia familiar se convierte en un torrente de injurias en la boca de su hija (Santa –Cruz, 1984b: 26-28).

Haro Tecglen escribe sobre como el autor da trascendencia al melodrama:

*Los tres grupos de acción son el de Berto Leone, que se ve morir sin sucesor masculino; el de las dos hermanas, sus hijas que aman al mismo hombre; y el conocido tema siciliano, en el que entra la Mafia, que se cobra una vida humana. Son los tres grupos de acción que aparecen mezclados y como dotados de sentido por la presencia de un narrador, un periodista de sucesos que, al principio, monologa sobre la verdadera naturaleza humana, los riesgos de un mundo con guerra, el riesgo de extinción de la especie y algo sobre el sentido de la vida. Es este narrador y sus discursos lo que da trascendencia.*¹⁰¹¹

Adolfo Prego valora el talento del nuevo autor: “Vallejo aplica un tratamiento certeramente analítico... estamos ante un drama vibrante, duro, terrible, pero que acusa la inequívoca presencia entre nosotros de un autor nuevo que ya debe estar incorporado a la nómina de los que merecen triunfar por su talento”. Y Antonio Valencia señala las características de la obra de la que dice que es un drama naturalista, de pasiones duras, desnudas. Con densa acumulación de lances extremados, agitados por el orgullo, la violencia, la venganza, los celos y el sexo, rozando, sin maniqueísmo en los caracteres, el melodrama.¹⁰¹²

Le seguirán *Hölderlin* (1984)...

A TUMBA ABIERTA. AUTOR: Alfonso Vallejo. DIRECCIÓN: Carlos Creus. INTÉRPRETES: Miguel Zúñiga, Marian Delgado, Vicente Gisbert, Fernando Sotuela, Trinidad Rugero, Carlos Menechini y Héctor Colomé. ESCENOGRAFÍA: Mario Bernedo. VESTUARIO: Alicia Martínez. Teatro del Círculo de Bellas Artes del 3 al 5 de abril de 1987.

*A tumba abierta*¹⁰¹³ (1976) se estrena en 1987 y según el programa de mano es un desgarrado alegato antibelicista, donde el humor, la ironía, el amor y la alucinación surgen

¹⁰¹¹ Crítica de Eduardo Haro Tecglen tomada de ÁLVARO, 1985: 33-35.

¹⁰¹² Críticas de Adolfo Prego y Antonio Valencia sacadas de la edición ÁLVARO, 1985: 33-35.

¹⁰¹³ Texto con el que trabajamos en nuestro estudio de la obra: VALLEJO, 1988a.

de la realidad devastadora de una guerra que es todas las guerras (Programa de mano). Había sido premiada con el Tirso de Molina y permanecía sin representar. Ahora llega este “alegato literariamente muy hermoso pero también muy fuerte y muy duro en contra de la guerra, rotundamente en contra de la vergüenza diaria del odio dirigido y del sufrimiento gratuito”. Lleno de efectos plásticos que lo potencian, de fuerza indómita en el que se respira la locura y la sangre. Un espacio vaciado de razón donde solo habita la locura destructora y después la nada. En definitiva es un texto estremecido de horror, con vetas de humor e ironía, para trasladarnos al desnudo de la sinrazón en un viaje alucinado (Arce, 1987b: 23). El desconcierto que produce la obra es el mismo que padecen sus personajes ante hechos tan inexplicables como lluvias de pájaros o cadáveres que hablan.

La crítica también habla de alegato contra la guerra pero va más allá y presentan un matiz negativo. Añaden: “*pacifismo de choque, diálogos del absurdo...*” El médico sordo que no oye a la enferma y que le va contando su vida mientras escucha la radio. Un médico que al final será un frío ejecutor de inocentes. Un diálogo de sordos, escena, como tantas otras, metida a la fuerza en un conjunto deliberadamente sombrío y buscadamente desagradable, con su espectáculo de cadáveres preparados para la disección, cadáveres habladores, con pueriles revelaciones carentes de contacto con cualquier realidad, todo para llegar a un desenlace irrelevante, caprichoso y un tanto infantil. López Sancho añade también, que hay un designio previo, por parte del autor, de hacer vanguardia, de hacer absurdo, de hacer tremendismo y el resultado es una serie de escenas de rebuscada extravagancia, insufladas de tópicos supuestamente vanguardistas en las que el alegato se hace tan genérico que pierde toda capacidad de emocionar, de estremecer la fibra sensible del espectador. Concluye que es un autor con talento, obsesionado por hacer moderno.¹⁰¹⁴

Haro Tecglen: “*A tumba abierta* no es buen teatro” y lo define como teatro violento, apegado a la forma francesa del “grand guignol”, con cadáveres descuartizados, purulentos, cabezas rotas, miembros perdidos. “El objetivo del autor con esta obra es mostrar el horror de la guerra, de la enfermedad, de la soberbia del poder, vengarse de él con una especie de siniestra carcajada ácrata, diferenciar víctimas y verdugos, denunciar el mal”. Pero el crítico señala que percute más en el público su risa que su horror - acentuado el humor negro por la dirección de Carlos Creus-, e incluso una risa no pretendida pero que resulta de la acumulación de horrores.¹⁰¹⁵

¹⁰¹⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*A tumba abierta*, otro alegato de Alfonso Vallejo contra la guerra”. *ABC*, Madrid, 15 de marzo de 1987.

¹⁰¹⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., “La desesperación quedó atrás”, *El País*, Madrid, 6 de marzo de 1987.

Su siguiente estreno es *Cangrejos de pared* (1979), estrenada en el teatro Calderón de Valladolid en 1987 y que no llega a la cartelera madrileña.

GAVIOTAS SUBTERRÁNEAS. AUTOR: Alfonso Vallejo. DIRECCIÓN: Carlos Vides. INTÉRPRETES: Andrés de Lima y Fernando Romo. ESCENOGRAFÍA: Christian Rouvier. VESTUARIO: Charo Valle. ILUMINACIÓN: Valentín Álvarez. Coproducción con el CNTE. Estreno: 11 de marzo de 1987 en Guadalajara. En Madrid Sala Olimpia del 27 de abril al 3 de mayo de 1987. REPOSICIÓN en 1993 en el Teatro Príncipe Gran Vía del 14 de octubre al 12 de diciembre. En 1994 en la Sala Triángulo con DIRECCIÓN: Emilio del Valle. INTÉRPRETES: Chete Lera, Chete Guzmán. ESCENOGRAFÍA: Carlos Alberto Abad.

*Gaviotas subterráneas*¹⁰¹⁶ (1987) enfrenta en su argumento dos personajes. El cabrón de Nino, que explotó en su pubertad al inocente y romántico Mario por ser el hijo del director del colegio, y Mario, un cursi débil que además tocaba el violín. Nino ha llegado a ser el perfecto fracasado ejecutivo y cornudo y decide preparar una gigantesca trampa a la compañía de seguros para la que trabaja. Llama a su antiguo amigo, el cándido Mario, que ha fracasado tocando el violín en un cafetucho, y le propone ser cómplice del engaño. El formidable dúo se encuentra en el sórdido espacio elegido por el presunto triunfador.

Alfonso Vallejo, el autor, prepara un aria para cada uno de ellos y las relaciones van cambiando con un sentido formidable de la teatralidad. En la historia, Nino decide sustraer el cadáver de una persona, con la que tenía gran parecido físico, para después ponerle algunos elementos que induzcan a la falsa identificación. Luego simular un accidente de coche y prenderle fuego para conseguir así que le declaren muerto y obligar a la compañía de seguros a que entregue varios cientos de millones a su supuesta viuda. El otro personaje, Mario, antiguo y leal amigo, será el encargado de realizar cuanto le permita a él mantenerse escondido. La estructura dramática es simple. Dos situaciones, una por acto, aunque en el segundo los cambios continuos de conducta del oprimido, convertido en opresor, den al suceso escénico apariencias de variación. El diálogo tiene fuerza y momentos en que las significaciones se levantan sobre el incidente que les da pretexto (Población, 1987c: 42-44).

Escribe Carlos Vides, director del espectáculo, en el programa de mano:

El autor propone hundirse en el fango de los conflictos humanos y asumir la

¹⁰¹⁶ Usamos como referente para nuestro estudio de esta obra: VALLEJO, 1985a.

alegre o dolorosa síntesis de la vida. Anima los personajes con sus miserias y virtudes. Desnuda el alma y cuenta la vida de dos seres humanos unidos y enfrentados en la amistad. Amistad, vida, muerte. Tristeza, angustia, cólera, rencor. Gestos inconclusos que mueren en el camino. Perdón, venganza, castigo, terror [...] Hondos sentimientos que habitan nuestras "Tierras más interiores" (Programa de mano).

José Monleón habla de dos personajes en una determinada situación. Una situación que intentan afrontar y resolver con la palabra. Para ello, de nuevo una atmósfera de muerte y de quirófano, de autopsia y bisturí, que cruza, trascendiendo la inmediatez de la anécdota, por todo el teatro de Vallejo, un médico en ejercicio además de dramaturgo. La obra ofrece algo de sueño último, de confusión que difumina los lindes entre la vida y la muerte, entre la racionalidad y la descomposición. Nuestros dos personajes viven, pues, una situación que quizá sea antes el sueño de uno de ellos que una expresión de la realidad. Drama en el que se cruzan las motivaciones reales con las arbitrarias. Los actos lógicos son los gratuitos. Lo peor, en definitiva, es la anécdota. Lo más interesante es la atmósfera en cuya creación han intervenido, a partes iguales, el autor del texto, el director y los dos actores.¹⁰¹⁷

Enrique Centeno piensa que la habilidad del autor es transponer los papeles de los personajes mostrando la cambiante realidad de una sociedad de trampa y engaño, de máscaras continuas. Uno pasa a ser otro y viceversa. Ambos son perfectos miserables, aunque el autor lo envuelva en un sarcasmo humorístico casi distanciador. Vallejo delata la corrupción humana y se queda por debajo de la realidad porque la compañía de seguros no pagaría hoy la trampa urdida por los personajes, porque ya nadie paga y los que estafan son las propias empresas, sobre todo si son públicas. Un texto de firme escritura, de perfecta estructura, de enorme teatralidad.¹⁰¹⁸

López Sancho resalta la inverosimilitud de una obra en la que psicología y literatura son los ingredientes dramáticos: “La obra avanza dentro de un violento realismo, mediante pormenores despreciativos de la verosimilitud que exige el carácter del hombre que ha imaginado una despiadada trama para llevar a cabo su falsedad y para enredar en los flecos del delito a un amigo de la infancia al que siempre, de un modo u otro cree haber sojuzgado”. Considera que abundan los cabos sueltos y algunos como el ojo del

¹⁰¹⁷ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Gaviotas subterráneas*”, *Diario 16*, Madrid, 2 de mayo de 1987.

¹⁰¹⁸ Crítica de CENTENO, E., “El Lince y el zorro”, *Diario 16*, Madrid, 27 de febrero de 1994.

muerto, consistente en una bola metálica de un rodamiento de bolas, son prácticamente inconcebibles. Dice que el autor es médico y sabe, pues, que aunque el cadáver del puerto, cuya personalidad va a sustituir el delincuente, resulte casi totalmente calcinado, será prácticamente imposible que la autopsia no revele la condición de mutilado del verdadero muerto, el estado de descomposición iniciado mucho antes de la hora de la muerte supuesta, etcétera. La radical falsedad intrínseca del suceso dramático resulta demasiado evidente. Concluye que eso le importa poco a Vallejo y que este ha puesto más de descripción del pasado y de lo que sucede en el entreacto, en lo miserable de esta conjura, que de acción real. La acción de la segunda parte desemboca en un desenlace caprichoso. El nuevo opresor únicamente ha intentado dar a su difícil amigo una lección sobre la amistad.¹⁰¹⁹

En los años noventa estrenará el *Sol ulcerado* y repondrá algunas otras.

SOL ULCERADO. AUTOR: Alfonso Vallejo. DIRECCIÓN: Jesús Cracio. INTÉRPRETES: Alfonso Vallejo, Salomé Guerrero, Débora Izaguirre, Miguel Ángel Pérez Meca. VESTUARIO: Paloma López. Teatro Alfíl del 9 al 28 de noviembre de 1993.

En *Sol ulcerado*¹⁰²⁰ (1983) actualiza el mito de Fedra en un medio universitario actual. El tema de Edipo asoma en la obra, la pasión por la madrastra que produce contradicciones, enfrentamientos y odios hacia el padre. Una equívoca relación entre el joven protagonista con su hermana menor que roza la transgresión, porque esta muchachita caliente, esta peculiar Antígona, resulta que tampoco tiene parentesco alguno con él. Lo que queda del drama es la desdicha del padre de familia, rígido profesor universitario, enfrentado a un hijo de superficial rebeldía y nulas ambiciones como no sean la de acostarse con su madrastra. Un héroe de irrefrenable sexualidad y violencia juvenil despreciable. La hermana se verá sumida en un sentimiento de traición. Aun así, todo parecen pocas razones para el gran conflicto que la obra pretende y mucho más para un desenlace brutal, desmedidamente dramático.

Según el autor, el texto pretende hablar del amor, apasionadamente, con violencia y la brutalidad del instinto, como fuerza liberadora y magnética atracción de amplia capacidad traumática, como tentación y daño, como razón de vida y muerte y, en el mismo artículo, Jesús Cracio, el director, dice que es un texto duro y sintético donde la palabra, trama y

¹⁰¹⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Otro estreno de Vallejo: *Gaviotas subterráneas*, en la Sala Olimpia", *ABC*, Madrid, 25 de abril de 1987, pg. 89.

¹⁰²⁰ Nuestro estudio está basado en texto de la obra VALLEJO, 1986.

actor son lo importante:

La acción se desarrolla en un borrascoso territorio del amor y del odio, amores ocultos y prohibidos. Los conflictos entre padre e hijos, producto de la pasión amorosa en el seno de la familia, una lucha generacional y de sexos. Es la historia de un deseo entre hombre-mujer en situación anómala socialmente. Chocó, el joven locamente enamorado, se siente de alguna manera un héroe. No sigue el destino social, la pauta de comportamiento de lo que “debería ser”. Se niega a lo convencional, a la ley, al orden (ABC, 5-11-1993).¹⁰²¹

En su crítica, Enrique Centeno resalta como Alfonso Vallejo hace hablar a los personajes con un verbo cuidado, excelente en los parlamentos, pero poco fluido en los diálogos. Sus recursos escénicos y organización dramática son simples y esto la noche del estreno llegó a provocar ciertos susurros en la sala. El caso más flagrante de este defecto es la rápida solución final, no solo excesiva, sino además resuelta fuera de escena, entre bastidores. La puesta en escena de Jesús Cracio evoca un espacio abierto, con un horrible vestuario de reminiscencias griegas para la protagonista. Pero su dirección naufraga entre la frialdad de la actriz -Salomé Guerrero- y el ardiente histrionismo del muchacho -Miguel Ángel Pérez-, de manera que se le escapan tensiones y ritmos hasta el pecado grave. Esto hace que la función se dirija peligrosamente hacia el melodrama -un "culebrón" en hora y media que comentaba alguien maliciosamente-. Hace bien su cometido el actor Alfonso Vallejo, homónimo del autor, y sorprende el talento de una jovencísima y frágil Débora Izaguirre, pero el espectáculo precisaría un firme replanteamiento.¹⁰²²

En unas declaraciones con motivo del estreno del *Sol ulcerado*, Alfonso Vallejo define su obra y filosofía:

Soy un independiente a nivel personal, social, profesional; creo que la independencia es una de las grandes opciones, es lo que te permite el libre albedrío, estar donde crees que está la justicia y la verdad, y como una y otra son móviles, poder elegir sin encuadrarte en un discurso ideológico socialmente

¹⁰²¹ Festival de Otoño, GALINDO, C., “*Sol ulcerado*, un drama generacional de Alfonso Vallejo”, *ABC*, Madrid, 5 de noviembre de 1993, pg. 90.

¹⁰²² Crítica de CENTENO, E., “Mucho drama y poco Edipo”, *Diario 16*, Madrid, 11 de noviembre de 1993.

*establecido. Mi obra tiene que ver simplemente con el ser humano, con la defensa de la vida, porque mi objetivo en el teatro es mostrar las sombras para intentar que a través de ellas asome la chispa, el rayo de luz que es la esperanza en la acción, en el progreso, para salir de la ignorancia, de la injusticia y de la trivialidad y conseguir adelantar al hombre; es también el objetivo de mi poesía.*¹⁰²³

Alfonso Vallejo tiene también publicadas: *Monkeys* (1985), *Espacio interior* (1987), *Week-end* (1987) y *La espalda del círculo* (1988). Esta es una obra de intriga, amores, aventuras, ambiente cosmopolita, lenguaje rico y cuidado, profundidad y complejidad temáticas. Suyas son *Crujidos* (1996) y *Jindama* (1998). Esta plantea el tema ficción-realidad mediante la discusión de la personalidad de los personajes, cuatro actores que ensayan interpretan caracteres y que, a su vez, se creen otros. Tenemos así tres planos que entrecruzados presentan doce caras distintas en un tema de teatro en el teatro. Otras piezas publicadas son *Greta en la confesión* (2001) y *La inmolación* (2002) entre otras.

Alfonso Vallejo permanece al margen del mundo teatral y esto le confiere un carácter independiente. Su producción se mantiene en una constante línea vanguardista, desprende un punto de vista filosófico y está influida por la ciencia. Estas características no se hallan en ningún otro dramaturgo español del momento. Tiene su obra una poética específica y aún en aquellas piezas en las que aparece más claramente una vertiente de tipo político, en su concepción más amplia, las situaciones que narra y los personajes que pululan en sus textos trascienden las posibles concreciones históricas para hacer de sus conflictos problemas que afectan a cualquier hombre en cualquier situación. Pretende escapar de la imposición de los gustos del público para ahondar en el carácter desgarrado del hombre contemporáneo. Su irregular presencia en la escena muestra el difícil acceso a las carteleras de los innovadores más relevantes de estos años. Su teatro:

Es un grito de rabia y esperanza, lúcido y sugerente, atronador y reflexivo, conectado con aquello que “el infierno son los otros” pero añadiendo una veta de amor a ese desolador y cruel panorama, al tiempo que se relaciona con el “Esperando a Godot”, aunque con menos actitud pasiva y más ira en ese mantener, viva una esperanza, la esperanza (Álvaro, 1981: 36).¹⁰²⁴

¹⁰²³ VALLEJO, A. “Sol ulcerado”, *Diario 16*, Madrid, 9 de noviembre de 1993.

¹⁰²⁴ Nota de Manuel Gómez Ortiz extraída de ÁLVARO, 1981.

Miguel Medina Vicario¹⁰²⁵ (Madrid 1946-2001).

Como autor, sus textos pesimistas, al modo bueriano, dejan una luz de esperanza al final del túnel. Su primer estreno en 1973 en La Sorbona, París es *Dos farsas o cuentos trágicos para ser representados* (1970). Luego escribe *Los últimos días de Jauja* (1973), *La conspiración de la fe o Don Nicanor tocando el tambor* (1974), *La gran fiesta de la soledad perpetua* (1975). Le siguen *Concomitancias, salmos y mandangas* (1975) estrenada en Barcelona y *La presa* (1975) estrenada en Madrid. Destacan *La feria de Valverde* (1976), *Ratas de archivo* (1977), *El café de Marfil o Las últimas fiestas de las acabanças* (1978), esta presenta un juego entre dominadores y dominados, que se estrena en 1983 en el Real Coliseo de Carlos III de El Escorial. En 1981 se estrena en el Centro Cultural de la Villa, la pieza de teatro infantil *Quico, el niño que quiso ser cómico*, en la que trata la relevancia del arte presentando el deseo de un niño por ser actor, una ilusión que hará realidad gracias al empeño y constancia por alcanzar su objetivo. Después escribe *El laberinto de los desencantos* (1982).

EL CAMERINO. AUTOR: Miguel Medina Vicario. DIRECCIÓN: Medina Vicario. INTÉRPRETE: Isa Escartín. Centro Cultural de la Villa del 22 al 29 de diciembre de 1982.

*El camerino*¹⁰²⁶ (1982), monólogo donde una actriz reflexiona sobre el teatro. Ejercicio metateatral en el que se desmitifica la profesión de actor empleando el monólogo como forma. En ella el tiempo de ficción coincide con el real. La obra se centra en los sesenta minutos anteriores a la salida de la actriz a escena, que es exactamente su duración. Existe también un tiempo interno, que recoge la vida de la protagonista. La acción se desarrolla en un camerino y da lugar al título. El autor saca al escenario la parte oculta del teatro. Frente a la pulcritud y belleza del patio de butacas presenta un deteriorado cuarto, con espejo, tres sillas, perchero y el vestuario ya preparado. La dejadez del espacio propicia la queja de Carmen, la protagonista: “*La verdad es que el Teatro ha sido siempre así: dejar limpio lo de fuera a fuerza de echar la basura hacia dentro*”. Carmen cercana a los

¹⁰²⁵ Sobre este autor y su obra hemos manejado la siguiente bibliografía: OLIVA, 2002.

¹⁰²⁶ Texto de referencia y citas de la obra que aparecen en nuestro estudio de la misma pertenecen a la edición: MEDINA VICARIO, 1983.

cuarenta años, se halla entre la pérdida de ingenuidad juvenil y la conformidad de la vejez. Ya ha adquirido un grado de escepticismo y decepción pero sobrevive su instinto esperanzador que eleva su moral por encima del desaliento. Se desnuda una personalidad en la que confluyen mujer y actriz, dos caras de la misma moneda, en el texto se entremezclan las experiencias de una y otra. También se refleja la línea divisoria que separa a la actriz de su personaje. Punto que un sector del público tiende a confundir, mezclando ficción y realidad.

La protagonista desde niña decidió ser actriz y todos sus esfuerzos se encaminaron a conseguirlo. Entonces no podía imaginar que libraría muchas batallas, a cada cual, más ardua. Su primer obstáculo, al salir de la escuela que pasa del ambiente protector a la vorágine del mundo. Allí encuentra al divo, mediocre, que se aprovecha de su status y pretende seducirla. Al fracasar, actúa con saña. Han transcurrido muchos años de aquello pero al hojear un periódico descubre que, enmascarado en una actitud progresista, el divo subsiste. Carmen, a través de los recuerdos, muestra la radiografía de la profesión teatral. La corrupción de parte del sector. La egolatría de los que solo esperan el éxito. Ella rechaza esto porque el teatro es el acto de quitarse máscaras en lugar de ponérselas. El escenario es lugar para denunciar falsedades: *“Si la gente que se sienta ahí abajo supiera... ¡Si pudiera imaginarse...! Si os pudiera ver entre cajas, momentos antes de salir a escena, apostando sobre cuál de vosotros tiene la "cosa" más larga. Si se supiera que cortáis las escenas para terminar antes la función y poder ver el segundo tiempo del partido televisado...”* Pero no todos los profesionales actúan del mismo modo. *El camerino* se construye sobre dualidades que manifiestan lo heterogéneo de la profesión, evitando la radicalización de posturas.

Si Carmen denuncia la putrefacción del medio, también reivindica a las personas que anteponen la honestidad. Ella desprecia a quienes desprestigian la profesión y alaba a quienes hacen del teatro su lucha. Carmen tiene un emocionado recuerdo hacia el teatro independiente, gentes con grandes valores, apartados por la privación de recursos o condenados al olvido. Paralelo a esta dualidad de interés y honestidad está la ética y supervivencia, un grave conflicto interior de la protagonista.

Al comenzar el monólogo, Carmen entra en su camerino a vestirse y maquillarse para estrenar una obra, también monólogo. No es el papel soñado, es una pésima comedia, convencional y mediocre, escrita desde una ideología burguesa que paga por ver lo que espera. Consciente de la poca calidad del texto, necesita hacerlo para sobrevivir. Lleva mucho tiempo en paro y también le ayuda a dejar de lado los problemas sentimentales.

Carmen cumple de forma eficiente, pone su esfuerzo profesional pero no afectivo. Y se lamenta de ello: *“veinte años esperando hacer algo lucidito y me largan un monólogo. ¡Hay que tener poco sentido común para escribir un monólogo a estas alturas! y el caso es que a pesar de su ramplonería ideológica, de su total falta de ritmo y de un lenguaje convencional e infame, hasta puede que funcione la piececita”*. Sentido del humor del autor que pone semejante crítica en el personaje, puesto que, lo que él escribe es precisamente un monólogo. Aunque no se aplica la retahíla de adjetivos que enumera la actriz. Carmen alude al sentido común como el mayor de los sinsentidos porque lleva consigo un pensamiento impuesto, asimilado inconscientemente. Ante tal conflicto interior, se rebela contra el público, critica su ignorancia, su posición dominante y a la vez esclava del sistema, que funciona en favor de los que más tienen. La actriz en un arrebató llega a decir que estas comedias tienen su público, que no pide talento. Son muchos los factores que carcomen el teatro, no solo la ignorancia del público, también actores, directores, autores, técnicos y, por detrás, la política dominante. Todo relega el hecho teatral a un segundo plano. *“¡Pobre Teatro!”*, exclamará Carmen y el autor escribe "Teatro" con mayúscula. A pesar del pesimismo y la cruda realidad, en la obra pervive la esperanza guiada por el amor hacia este arte.

Y de nuevo un enfrentamiento, la esperanza ante el desengaño. El aliento llega al recordar a su padre: *“Hay que luchar por lo que uno quiere para que la vida tenga sentido”*. Un hombre con grandes aspiraciones truncadas por sus ideas políticas. La figura paterna es fundamental para la protagonista, virtuoso y comprensivo, opuesto a su madre, con quien se siente dolida, siempre reprochándole sus actos y destruyendo sus ilusiones. Junto al padre recuerda al psiquiatra, cuyos consejos tendrá presentes en la crisis que antecede a la salida a escena, cuando se siente diminuta, frágil, vulnerable, patética e histérica. La protagonista ha renunciado a su pareja, al aceptar el trabajo ha dado por terminada su relación con Rafael, un mal actor que solo piensa en sí mismo.

Una última dualidad es la oposición actriz/personaje. Carmen tiene clara la diferencia y utiliza su personaje, como hace con sus recuerdos y experiencias, para hablarse a sí misma, para pensar en voz alta y enfrentarse al mundo desde su particular rincón. Es su mecanismo de defensa. En *El camerino* aparecen un par de temas que el autor ya ha tratado antes, son la mujer ante la maternidad y la importancia de la creatividad artística. Carmen, igual que Julia protagonista de *Claves de vacío*, se plantea la posibilidad de tener hijos. Ambas optan por no hacerlo para evitar un hombre en sus vidas. La creatividad surge al hablar del dramaturgo. La protagonista se queja de autores que escriben obras

pésimas y alaba a quienes dignifican el teatro con su esfuerzo, a costa de represalias u olvidos: “¿Se podrán escribir estas cosas mientras se pudren nuestros autores más inteligentes?” Carmen trata con afecto al autor mientras el divo, narcisista, desprecia la base sobre la que levanta su trabajo. También toca la relación arte-política y arte-vida. Andrés, compañero del teatro independiente, acaba como Diputado por el Partido Socialista. César, el alma mater del viejo grupo, sobrevive en su desencanto y Teresa, que merece su reconocimiento por su silenciosa constancia. Carmen es consciente de que el teatro se rige por la política, pero mientras el arte genera un proceso constructivo, la política destruye. Arte y vida, teatro y afectos se funden. La protagonista profundiza en ello y llega al desencanto que compensa con el espíritu de lucha. El teatro es un continuo empezar de cero con la huella de lo vivido. Cada obra es distinta con el mismo proceso. Por eso su postura ante la existencia o el teatro esta movida por el miedo al fracaso.

Las acotaciones tienen valor funcional, presentan, precisan o matizan la acción. Marcan tonos y movimientos del personaje. Sin tintes líricos, estos están reservados para las intervenciones de la protagonista. Monólogo ágil, debido al sentido de síntesis del autor, que trasladada al lenguaje, con oraciones sencillas y poesía como expresión de lo cotidiano. Asimismo, el texto se llena de sentencias: “¿Por qué será que todo lo hermoso queda parado en la memoria?”, “En este mundo funcionan mal las utopías”, “Presiento que somos menos felices”, “La verdad cambia a los hombres y por eso se pone tanto empeño en ocultarla”, “Todos los telones del país suenan a guillotina”, “La neurosis es la enfermedad de los privilegiados”, “Enamorarse es un susto terrible”...

Importante en el texto es la música, que se acompaña de cambios en la iluminación. Escuchamos los compases de *Les comédiens* de Aznavour que funciona como tarjeta de presentación. Más adelante, al evocar a sus compañeros se escucha *L' estaca* de Lluís Llach que sirve como subrayado emocional. El *Adagio* de Albinoni sonará cada vez que Carmen escenifique algún momento de su vida. La penumbra del camerino del principio invade la escena cuando Carmen sale a interpretar a su personaje. Y he aquí la gran pirueta de Medina Vicario, al regresar la actriz al camerino, una vez actuado su monólogo, reflexiona sobre la necesidad de que alguien escriba una obra en la que se muestre al público las miserias y alegrías, las debilidades de las gentes del teatro. Así, pues, el autor acaba su obra de un modo circular, que se completa con la música del inicio *Les comédiens*. *El camerino* es una obra que saca a la luz las cotidianas miserias de los cómicos. La crítica no le dedicó ni una sola reseña en el momento de su estreno.

Medina Vicario después escribirá en *Claves de vacío* (1983). En ella encontramos a Julia, una escritora que ama tanto su trabajo, que renuncia al éxito de las ventas de sus libros por escribir liberada de todo tipo de condicionamientos. Por encima de todo está la vocación que profesa a un trabajo cuyo significado va más allá de una obligación por la subsistencia. Esta se estrenará en el Ateneo de Madrid en 1983. Luego escribe *A imagen y semejanza* (1985), *Quico, soldadito sin plomo* (1986), *Volverá a nevar si lo deseas* (1987) y *Ácido lúdico* (1988). Esta última estrenada por el Teatro Estable de Cáceres, bajo la dirección de Antonio Malonda, en 1990. Es una pieza de compleja estructura en la que se produce una constante superposición de escenas, fruto de las diversas situaciones (edades) que vive el protagonista (Alejandro). Cabe definirse como una parábola de nuestro tiempo propiciada por el retrato psicológico de Alejandro, quien, una vez encaramado al poder, se olvida por completo de sus compañeros de viaje y de los ideales que a él le condujeron. Alejandro no quiere empañar su bienestar con la presencia de un perdedor, Carmelo, un marginal, en medio de una sociedad que ha encumbrado el dinero y el poder como reflejos de prestigio social. La obra queda compensada humorísticamente con la lucha dialéctica entre Lola, especie de ángel, que forcejea con Carmelo por el alma de Alejandro. Este con saludable pasado político llega a la UVI de un hospital, sitio donde reflexiona sobre su presente corrupto. Después vendría *La cola del difunto* (1992), obra en la que, valiéndose del recurso al *flash-back*, nos sitúa en la cola que se formó ante el cadáver de Franco en la Plaza de Oriente y, en consecuencia, frente a las reacciones de los que allí concurrieron. La obra se estrena en Gijón en 1992. Sus últimos títulos son *Desconciertos* (1996) y *Prometeo equivocado* (1994), peculiar reelaboración del mito clásico apoyada en la tesis de la humanidad como el más rotundo fallo de la naturaleza.

Algunas de sus adaptaciones son: *Helio-Tropos ibéricos* de don Ramón María del Valle-Inclán (1986, dramaturgia sobre la obra de Valle-Inclán), *Examen de maridos* (1998, adaptación del texto de Ruiz de Alarcón) y *Las cenizas del último puro* de Brecht (1988, dramaturgia sobre la obra de Brecht). Pero Medina Vicario no solo escribe obras de teatro, sino que también es autor de artículos críticos y ensayos sobre teatro: *El teatro español en el banquillo* (1976), *Un teatro en estado de catalepsia* (1977), *Hacia diez años de teatro ¿en libertad?* (1986), *Las enseñanzas teatrales* (1989), *Fernando Fernán-Gómez: la apasionada fidelidad por el teatro* (1993), *Alfonso Sastre, desde su prólogo hasta su epílogo* (1993) y *Mitos y héroes minusválidos en la literatura dramática* (1994).

Ignacio Amestoy¹⁰²⁷ (Bilbao, 1947).

Dramaturgo. Licenciado en Ciencias de la Información, ejerce el periodismo. Su primera obra, *Mañana, aquí, a la misma hora* (1979) escrita en clave de metateatralidad, es un homenaje a Buero y Unamuno. Tendencia a lo trágico, al que pertenecen, sobre todo, sus piezas del ciclo vasco como *Ederra*.

EDERRA. AUTOR: Ignacio Amestoy. DIRECCIÓN: Miguel Narros. INTÉRPRETES: Nuria Gallardo, Berta Riaza, Assumpta Serna y Fermi Raixach. ESCENOGRAFÍA: Andrea d'Odorico. VESTUARIO: Tony-Peris Hnos. Teatro Español del 19 de mayo al 26 de junio de 1983.

*Ederra*¹⁰²⁸ (1980), premio Lope de Vega, estrenada en el teatro Español en 1983, es una dura historia de amor y celos contada como tragedia psicológica. Ederra, la protagonista adolescente, simboliza la violencia política vasca. Esta violencia está producida por su decepción con la realidad exterior y con todo lo que está fuera de su ámbito familiar del caserío. Según el programa de mano, la obra tiene varias lecturas porque alude a la rebelión de mayo de 1968, a la juventud vasca y al título de la obra, "Ederra", que traducido del vascuence, significa "Hermosa".

Según MONLEÓN es la historia de unos personajes cuyas relaciones y comportamientos se justifican desde el realismo psicológico. Son personajes vinculados por relaciones familiares, sexuales y económicas. Esta es una lectura superficial que Amestoy defiende, junto a Narros desde la dirección, pensando en la necesidad de mantener la atención del público. Pero esto, según el crítico, resulta deliberadamente ambivalente, porque importa la otra lectura, la que confiere a "Ederra" el valor de una sugestiva estilización de la realidad social. Para HARO TECGLÉN, cumple con la característica del escritor nuevo que mete demasiadas cosas en la primera obra, totaliza la vida, la historia, las costumbres y el porvenir. Es una historia basada en un suceso reciente, sobre el cual hace derivaciones literarias, míticas y simbólicas. Cree el crítico que el autor asfixia el suceso en palabras y alusiones, en complicaciones. De la misma opinión es LÓPEZ SANCHO que cree que lo que hay en el pensamiento de Amestoy es el mundo complejo de las lecturas asimiladas, de los maestros aún no menospreciados, de los mitos recibidos y de los que su propia vida ha ido construyendo. Amestoy ha escrito

¹⁰²⁷ Sobre este autor y su obra manejamos la siguiente bibliografía: VILCHES DE FRUTOS, 2001; PÉREZ-RASILLA, 2003 y OLIVA, 2002.

¹⁰²⁸ El texto utilizado en nuestro estudio de la obra es AMESTOY, 2005.

sin medirse y sin medida, introduciendo demasiadas cosas. Con ellas ha llegado la oscuridad. GARCÍA PAVÓN comenta que despiertan curiosidad los significados que se daban al personaje Ederra, pero continúa que el suspense se desvanece antes de concluir el primer acto y lo hace oscuramente a tono con las claves ofrecidas. En la segunda parte, al descubrirse la politragedia y las relaciones amorosas de la mayor parte de los familiares vivos y que existieron, baja todavía más el interés. Para DÍEZ CRESPO es una obra difícil, que tiene el mérito de exponer, sin logro total, todo un mundo lleno de muerte y dolor -amor, muerte, injusticia, homosexualidad y el misterio, dentro incluso de un desarrollo policiaco-. El deseo de purificación de la protagonista envuelve su hermosura en un mundo despiadado y cruel, del que ella hasta puede llegar a sentirse responsable. Todos estos enunciados están envueltos de oscuridad y la ambigüedad. Más duro con la obra será ANTONIO VALENCIA, para quien resulta despegada, fría, aburrida y que no logra levantar ni al final cuando presenta su mayor intensidad. Cree que es la peor credencial que un autor novel puede mostrar al público. FRANCISCO ÁLVARO nos da cuenta de la puesta en escena y dice que Narros se esfuerza por clarificar oscuridades o simbolismos, todo lo que no se entiende; Nuria Gallardo, la jovencísima protagonista, luchó por conseguir lo imposible. Se salva Berta Riaza, capaz de superar los obstáculos se le pongan. Assumpta Serna exhibió casi todo en un semidesnudo. Y Fermi Reixach hizo lo que pudo. La escenografía deslumbrante para la vista y, por su artilingio de metales y espejos, suponemos que económicamente imponderable.¹⁰²⁹

Su obsesión por la historia, particularmente la del País Vasco, le lleva a escribir gran parte de sus obras como: *Dionisio Ridruejo. Una pasión española* (1983) drama político sobre dicho personaje, coronel del ejército español que resucita al poeta que no llegó a la tierra prometida de la democracia al fallecer meses antes de la muerte de Franco. Durante algunos años Amestoy trabajó en el País Vasco y escribió varias obras donde aborda, de modo descarnado, la violencia que atenaza su tierra.

DOÑA ELVIRA, IMAGÍNATE EUSKADI. AUTOR: Ignacio Amestoy Egiguren. DIRECCIÓN: Antonio Malonda. INTÉRPRETES: Luis Blázquez, Eguzki Zubia, Adolfo Fernández, Iñaki Irisarri, Paco Obregón, Alfonso Torregrosa, Rosa Martínez, Javier Alday, Alberto Lebrancon, Mikel Gómez de Segura. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: José Ibarrola. MÚSICA: Juan Carlos Irizar. MÚSICOS: Joaquín M^a Melara, M^a Ángeles Fagoaga, Francisco Cintero, Ana Aguirre, Alberto Urkijo, Zumurru Taldea. Estreno: 3 de mayo de 1986 en el Festival de Teatro de Sitges (Barcelona). Grupo Geroa, de Durango. Estreno en la

¹⁰²⁹ Todas las críticas sobre este montaje están sacadas de la edición de ÁLVARO, 1984: 48-51.

Lonja de las Terneras de Madrid (El Matadero) dentro de la programación de Los Veranos de la Villa del 28 de julio al 3 de agosto de 1986.

*Doña Elvira, imagínate Euskadi*¹⁰³⁰ (1985), aventura utópica enloquecida de Lope de Aguirre. El aventurero que intentó en 1561 sublevarse contra su rey y levantar a los indios contra España. Él se siente humillado y necesita una identidad, una razón de ser, y hace de ello la empresa de su vida. No teme morir ni matar con tal de conseguirlo y morirá matando y ensangrentado. Su hija Elvira, enamorada de uno de sus soldados, pretende dejar la lucha armada y morirá junto a su amante a manos de su padre que los considera traidores. Lope de Aguirre está obcecado en su moral absoluta y la antepone a todo lo demás. Ella en cambio no comparte su violencia ni su visión del mundo y por eso al final morirá a manos de su padre.

En el texto hay paralelismos con situaciones españolas del momento, que suscitaron violentas polémicas, especialmente en el País Vasco. Amestoy plantea en la obra lo lícito o no del ansia independentista del vasco Lope de Aguirre en América y la utilización de la violencia para combatir la violencia. *La sangre es vida*, dice para explicarse, *¿Quién hará pagar sus crímenes a Felipe II?* También aparecen los problemas de convivencia del grupo acorralado, deserciones, contradicciones, incluso la traición y la violencia interna. La opción de Elvira de Aguirre, que quiere marchar y abandonarlo todo por amor, no es aceptada y muere a manos de su padre. Al final, Lope de Aguirre sale al exterior y es acribillado a disparos realistas. La tragedia terminará sin concesiones, en una situación sin salida, con un apasionado y largo monólogo final de Lope de Aguirre con evocaciones al poeta Aresti ("Harri eta hem", Piedra y pueblo), clamando por expulsar a los ladrones "de la casa de mi padre" (Barea, 1986a: 20-22).

Amestoy crea el texto a partir de una estrecha colaboración con artistas vascos y el grupo Geroa lo pone en escena. Nueve veces fue reescrita la obra hasta alcanzar su redacción definitiva:

No intento llegar a un hecho teatral de autor, sino a un hecho teatral de consenso. Amestoy declara: El teatro no puede doblarse nunca; tiene que ser siempre dialéctico. Yo en esto me siento seguidor de aquel teatro de resistencia al franquismo. Y en el programa de mano se lee: La fama de Lope de Aguirre surge

¹⁰³⁰ Nuestro texto de referencia para el estudio de la obra es: AMESTOY, 1986.

de su participación, bajo el mando del navarro Pedro de Ursúa, en la expedición los "marañones", que debían conquistar un utópico Eldorado en las fuentes del río Amazonas [...] El impulso utópico de su aventura, la crueldad de sus métodos, los complejos rasgos de su personalidad, han convertido a Lope de Aguirre en un personaje legendario y en una tentación permanente de historiadores y fabulistas [...] Amestoy conoce estos datos y plantea la situación de los guerreros al borde de la desesperación, que practican la autofagia, y están dirigidos por un caudillo que mata a su hija para que no sirva de "colchón de bellacos". Quiere crear una imagen transparente "para reflexionar sobre nuestra sociedad (5 Días, 28-07-1986).¹⁰³¹

La búsqueda por el autor de esta reflexión sobre nuestra sociedad actual se refleja en un artículo, que cuenta como Amestoy escribe que se imaginó a Lope hablando a su hija de una patria que luego llamaron Euskadi. Continúa el autor que el atractivo histórico y el distanciamiento sirven para reflejar una determinada historia y que cabía la posibilidad de enfrentar dos utopías. Por un lado, la heredera de los tiempos del franquismo, donde ser realista era pedir lo imposible y por otro, la utopía del hoy, con absoluta relatividad histórica. Concluye que Lope de Aguirre podía reflejar la primera y su hija la segunda para conducir al espectador a una determinada reflexión.¹⁰³²

Con estos antecedentes es inevitable que la crítica se haga en clave política y se centre en la realidad del País Vasco. Así Andrés Amorós después de reflejar lo fascinante de la figura de Lope de Aguirre y su desmesura, cuya crónica ha provocado e inspirado múltiples versiones contemporáneas, escribirá que Amestoy se plantea el teatro como reflexión sobre los problemas hirientes de nuestra sociedad y ve en la obra, no solo una evocación histórica, sino una reflexión sobre Euskadi y la violencia. Cree que como evocación histórica posee dignidad literaria pero el crítico no ve la clara lección que de aquí se desprende sobre la situación actual del País Vasco -aparte del evidente horror ante el encadenamiento de la sangre, que hace gritar hasta a un mudo inocente-. Amorós no pudo oír bien el largo monólogo final de Lope de Aguirre, que cree quizá le hubiese

¹⁰³¹ Antecrítica, "Una reflexión sobre el País Vasco", 5 Días, Madrid, 28 de julio de 1986.

¹⁰³² Crítica de MARTÍN, J.A., "Esta noche, Doña Elvira, imagínate Euskadi", La Rioja, Logroño, 10 de septiembre de 1986.

aclarado más el mensaje. Si tiene claro que, a la violencia exasperada de la historia y al expresionismo crítico de Amestoy, la puesta en escena añade más dosis de crispación.¹⁰³³

Para Carlos Bacigalupe el acercamiento que Amestoy hace de Lope de Aguirre a la realidad actual le obliga, en la fase final y a través del personaje, a filosofar sobre la raíz del problema, sobre la posesión de lo nuestro, la obligación del exilio, la desgracia del despojo y la siempre presente esperanza de regresar a la casa del padre. Concluye que en Lope de Aguirre tales verdades nunca estuvieron presentes porque la personalidad controvertida del "vizcaíno" partía de una rebeldía personal, de una desobediencia al poder por los excesos que el mismo poder ejercía y en cambio aquí, el aventurero es proclive al nacionalismo y participa de esencias, hasta ahora inéditas, que encontramos en cualquier caudillo tenido como paradigmático por los vascos. Ese acercamiento al tiempo real ha obligado a Amestoy a elaborar un Lope diferente a los conocidos hasta el momento -Aguirre nunca pronunció Euskadi, en 1561 el vocablo no existía-. La obra es pieza de tensiones añadidas. El clímax se alcanza por un "in crescendo" de los sucesos hasta culminar en el monólogo final de Aguirre, cargado de aseveraciones justificativas, de lamentos por no llegar donde quiere -¿no sería Euskadi el auténtico Eldorado de Don Lope?-, mucho más cuando Elvira, lo que más ama, le solicita la muerte de su propio hierro.¹⁰³⁴

En la línea del anterior esta Haro Tecglen que ve como Amestoy toma un fragmento final de la vida de Lope de Aguirre, cuando mata a su hija doña Elvira y muere él mismo a manos de los soldados realistas, para hacer su reflexión sobre la sociedad actual. Concluye que no se observa en esta representación que Lope de Aguirre represente la utopía del mañana y doña Elvira la del presente, y que el debate "apunte hacia la realidad actual de Euskadi".¹⁰³⁵

Según Enrique Centeno, en *Doña Elvira, imagínate Euskadi*, Geroa afronta el problema vasco y recupera una función del teatro en un montaje vasco apasionado y polémico. Dispuestos en graderíos los espectadores rodean el espacio escénico central y dan la impresión de estar examinando, analizando el levantamiento de Lope de Aguirre y sus hombres en tierras del Perú y sus intentos para conformar un país propio. En el reducido espacio, una figura tullida, la de Sabín, el sepulturero, va extrayendo restos de

¹⁰³³ Crítica de AMORÓS, A., "Un mar de sangre", *Diario 16*, Madrid, 30 de julio de 1986.

¹⁰³⁴ Crítica de BACIGALUPE, C., "Doña Elvira, imagínate Euskadi", *El Correo Español*, Bilbao, 10 de mayo de 1986.

¹⁰³⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Una obra escondida", *El País*, Madrid, 30 de julio de 1986.

un osario, testimonio de un pasado que siempre fue escrito con violencia. Hay belleza de imágenes y sugerencias felizmente logradas. Un texto riquísimo, a veces lírico, pero que según Centeno no esconde la dialéctica del conflicto.¹⁰³⁶

Manuel Bear habla de opacidad en los elementos del montaje e insuficiencia del texto: “Faltan las claves para comprender la acción. Los personajes, apenas definidos, son portavoces de ideas, meros impulsos, y otros, como el del Muchacho, ni siquiera saben qué hacen en el escenario”. Considera que la puesta en escena contribuye a esta abstracción: “Un espacio cerrado, vagamente campamento e iglesia y salón de trono, y personajes vestidos con indumentarias fuera del tiempo, que entran y salen por el mismo portón que los espectadores, que a su vez se ubican alrededor del espectáculo”.¹⁰³⁷

Al mismo grupo que la anterior y estrenada también por Geroa, uno de los grupos del País Vasco que opta por un teatro de problemas propios y se preocupa de plasmar la realidad vasca en el escenario, pertenece *Durango, un sueño, 1439*.

DURANGO, UN SUEÑO, 1439. AUTOR: Ignacio Amestoy. DIRECCIÓN: Paco Obregón. INTÉRPRETES: Alfonso Tegrosa, Izaskun Asúa, Javier Alday, Rosa Martínez, Sardo Irisarri, Juanlu Escudero, Zutoia Alarcia, Javi Uha, Luisi Solaguren, Txiri Gorosábel. CNNTE. Sala Olimpia del 19 al 28 de enero de 1990.

*Durango, un sueño, 1439*¹⁰³⁸ (1989). Retrata la figura del heterodoxo Alfonso de Mella en el Durango de 1439 y asocia los sucesos ocurridos en el siglo XV a un intento de crear un Estado independiente. El argumento cuenta una herejía y su posterior aplastamiento por el ejército en el Durango de mediados del siglo XV. Lo ocurrido es poco preciso porque muchos documentos de la época se destruyeron deliberadamente. Se cuenta que el fraile Alonso de Mella crea una *comunidad de bienes y cuerpos*, con ideales de convivencia propios, que postulan una eucaristía basada en la unión carnal (Barea, 1989a: 52-54).

La acción de la obra se inicia el martes de carnaval, día en el que se prohíbe la carne. Fray Alonso defiende la vida frente a la penitencia -¡Adiós a la cruz, resucitemos!-, y se deja envolver en la pasión amorosa -*En esto veo. Fiore la grandeza de Dios*-. Frente al utópico y heterodoxo fraile que proclama placer, vida y libertad en carnaval, vendrá la

¹⁰³⁶ Crítica de CENTENO, E., “La rebeldía de Lope de Aguirre”, *5 Días*, Madrid, 28 de julio de 1986.

¹⁰³⁷ Crítica de BEAR, M., “Reflexiones a grito pelado”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 29 de agosto de 1986.

¹⁰³⁸ Tomamos como referente para nuestro estudio el texto: AMESTOY, 1989.

cuaresma con su represión, hogueras de castigo y el retablo de la muerte con la sentencia final de la joven Fiorela al cardenal que manda las tropas *-No va a haber paz, cardenal-*. Y es el propio cardenal, hermano de Fray Alonso, con cuatro mil soldados enviados por Juan II el encargado de la represión y el exterminio. Los dos hermanos enfrentan sus ideas vitales, amor contra odio, tolerancia contra autoritarismo, independencia contra sometimiento. El soñador Alonso ha de huir hacia una imaginada Granada, llena de paz, de fuentes, de placer y de belleza. Un nuevo triunfo de la muerte sobre la vida, del odio sobre el amor, de la fuerza sobre la paz, en una impresionante escena final donde el sueño queda asfixiado, pero donde el autor deja un resquicio de resistencia personalizada en Txacurra y el testimonio de cientos de muertos por un ideal inalcanzado, que devuelve un hálito de esperanza. Una parábola que reinterpreta la historia, que tiene el sueño de Durango como creación de un Estado independiente y que se pretendió olvidar recurriendo al incendio de los documentos que lo atestiguaban (Centeno).¹⁰³⁹

Después escribe *Elixa, Elisa besa la rosa* (1988), sobre una familia vasca que se enriquece a través de la venta de armas.

YO FUI ACTOR CUANDO FRANCO. AUTOR: Ignacio Amestoy. DIRECCIÓN: José Luis Tutor. INTÉRPRETES: Fernando Delgado. Centro Cultural de la Villa 9 y 10 de marzo de 1990.

En 1990 llega a la cartelera madrileña *Yo fui actor cuando Franco*¹⁰⁴⁰ (1980). Un drama individual, que plantea un monólogo, cuyo protagonista, un viejo actor de sesenta años, cómico maduro, licenciado en derecho, pintor, homosexual, con sida, decide acelerar su final y suicidarse tras despedirse de su amante. Esta despedida lo enfrenta a su pasado. Rememora su juventud y vida cotidiana de la posguerra, con un interlocutor imaginario, su madre, a la que recuerda su infancia y juventud en sórdidos ambientes escolares. Allí entre profesores entrañables y represión cultural crece hasta llegar a la Facultad de Derecho y tener sus primeros contactos con el teatro. Su pasado está dominado por su madre, que también se suicidó y a la que le unía una compleja relación de amor y dependencia.

Un teatro con influencia formal de Brecht: composiciones circulares, lenguaje elaborado, poético, apasionado, enérgico y en momentos sentencioso o profético,

¹⁰³⁹ Crítica de CENTENO, E., “Durango, sueño y parábola” (5 Días, 23 de mayo de 1989); “Ante el estreno de “Durango, un sueño.1439”, (Diario 16, Madrid, enero 1990) y “Durango, historia y parábola”, (5 Días, 26 de enero de 1990).

¹⁰⁴⁰ Nuestro estudio de la obra parte del texto AMESTOY, 1993.

ritualidad y empleo de signos litúrgicos o paralitúrgicos, utilización de elementos corales. Amestoy explica el propósito de su obra: “He querido reflexionar sobre el teatro de aquella época. Cómo nuestros autores han tenido que buscar oblicuidades para decir las cosas, cómo alguno las ha dicho a pesar de todo y otros han precisado el exilio o crear mundos personales para expresarse, e incluso encerrarse en un mundo interior” (Amestoy, 1990).¹⁰⁴¹ Enrique Centeno en su reseña de la obra, apostilla este comentario: “Toda aquella época supuso un sida y el paso a una reacción frente a la agresión. Independientemente del valor de nuestra vanguardia, todo es una respuesta a un mundo destruido, a un arte destruido. Fue una enfermedad que se inculcó en el colectivo y cuyas consecuencias todavía padecemos” (Centeno, 1996: 34).

BETIZU, TORO ROJO. AUTOR: Ignacio Amestoy Egiguren. DRAMATURGIA y DIRECCIÓN: Antonio Malonda. INTÉRPRETES: Patxi Bisquert, Jon Gabella, Izaskun Asúa. ESCENOGRAFÍA: Carlos P. Donato. (Teatro Gasteiz). Estrenada en el Teatro de Baracaldo. En Madrid: Teatro Sala Olimpia del 25 al 28 de febrero de 1993.

En *Betizu. El toro rojo*¹⁰⁴² (1992) Patxi Biskert, personaje protagonista, actor histórico y mítico, es llamado a ejercer de ángel exterminador en su busca de una identidad que su biografía y la historia le negaron. Un texto de tenso dramatismo, recio, bronco en ocasiones, donde el héroe desgrana multitud de recuerdos. Su biografía adquiere doble interés porque son sus vivencias y anécdotas frente al teatro dentro del teatro. Es la vida encerrada en un escenario. Nieto de anarquista, hijo natural, convertido de Paco en Patxi, militante de ETA, presidiario, actor, padre frustrado.

Un texto donde lo narrativo predomina sobre lo dramático, donde se mezcla la historia objetiva y su versión mágica de fabulación legendaria con un tema muy nítido en sus dos vertientes, la búsqueda a través de los años de una identidad presentida y la necesidad vital de conseguir la libertad. En diez episodios se va desgranando la historia. En *Somos vascos* el actor y su abuelo describen el pueblo vasco como generador de locos soñadores y aventureros, características que comparte el protagonista. *Hola, abuelo* nos presenta la mágica reencarnación de este en su nieto. *Soledad de perro* relata la trágica muerte de su perro Kimu para ilustrar la idea de que *los vascos somos muy crueles cuando se nos nubla la razón*. La noticia de la muerte de Txomin provoca una reflexión dialogada sobre la

¹⁰⁴¹ Artículo de CENTENO, E., “El sida del teatro: Yo fui actor cuando Franco”, *El Cultural*, (Villa de Madrid, febrero 1996.).

¹⁰⁴² El texto que manejamos para nuestro estudio de la obra es: AMESTOY, 1996a.

identidad del terrorista con el Caín bíblico en el episodio *Muere un amigo. Ven y sígueme* supone una toma de postura más radical en su actuación como consecuencia de la crisis espiritual producida por la muerte de Txomin y su onírico encuentro con Ignacio Ellacuría, jesuita rebelde y mártir. *¡Quiero un hijo tuyo!* Supone la crisis física a la que deja paso la elevación mística no correspondida. *Amigos míos* supone la toma de conciencia del protagonista abierto a los secretos de la vida y orientado hacia una visión social de la tierra y de la patria. *Las mujeres*, es un diálogo con Malinche y su Madre donde se contraponen lo masculino y femenino mediante un canon de ancestral patriarcalismo. *El toro en el monte* es la solución en la magia para el protagonista, que negándose a conocer al novio de su madre, un emigrante castellano, huye para buscar betizus en el monte y cabalgándolo vuela en Betizu -mítico y ancestral toro rojo de los montes de Vasconia- y verá desde él la España doliente, la cárcel de Carabanchel, el pasado de derrota y el futuro de esperanza. En *Casarme nunca* lo simbólico se hace presente y Patxi mata a Malinche culminando una historia de amor y muerte. Ahora, en el presente, hace teatro para *contar esto que me paso* y rememora el viaje en el betizu.

Para Enrique Centeno resulta una vida apasionada, como ofrenda al nacionalismo y a la identidad de su pueblo, pero que sin embargo le aburre porque ninguna patria merece tales inmolaciones. Prefiero la metáfora de Caín y Abel, que él mismo explica, según la cual este último amaba a Dios porque no podía amar a su hermano. Del autor dirá que otros de sus textos ofrecen universalidad a un conflicto legítima y honestamente situado en el País Vasco. Pero el toro ya sea rojo o negro, es patrimonio de todos, y Euskadi - como el texto afirma- es un país "al sur de Europa". Cree sin embargo que es un sincero teatro político, extremadamente comprometido y difícil. Falla la escenografía, torpe y vulgar, y el protagonista, incapaz de desenvolverse.¹⁰⁴³

Otro de sus estrenos es *¡No pasarán! Pasionaria*¹⁰⁴⁴ (1993) que trata sobre la vida de La Pasionaria, presentando paralelismos con elementos bíblicos, que insiste en una visión de Euskadi que corre peligro de mitificación. La muerte de su hijo Rubén Ruiz Ibárruri, teniente del Ejército soviético, que murió en Stalingrado en 1942, resucita la utopía de su madre que emprende un viaje para recoger su cadáver. Una moderna *pasión*, la de su hijo

¹⁰⁴³ Crítica de CENTENO, E., "Este País de todos los demonios", *Diario 16*, Madrid, 27 de febrero de 1993.

¹⁰⁴⁴ El texto de referencia está en AMESTOY, 1994.

en su viaje alucinado a Euskadi desde Moscú, con una constante referencia a los Evangelios establecido en el paralelismo con el Vía Crucis de Jesús.¹⁰⁴⁵

Gernika, un grito. 1937 (1996) es una pieza muy cercana al teatro documento y con formas épicas. Nos muestra la peripecia de una pareja de amantes en las horas del trágico bombardeo de Gernika. Muestra puntualmente la trastienda militar del ataque fascista a la población civil en un tranquilo día de feria. La obra fue estrenada por Geroa pero no llega a la cartelera madrileña.

La zorra ilustrada (1996) se basa en la vida del fabulista ilustrado Samaniego, personaje y narrador. Representa la actitud no obcecada de un ilustrado y progresista. Una comedia que expone los empeños renovadores y los fracasos de este movimiento que pretende la modernización llegando a una incruenta derrota.

En 1996 se embarcó en una ambiciosa trilogía histórica sobre los últimos Borbones (*Todo por la corona*), de la que solo ha escrito y estrenado la primera obra *Violetas para un Borbón*

VIOLETAS PARA UN BORBÓN. AUTOR: Ignacio Amestoy. DIRECCIÓN: Francisco Vidal. INTÉRPRETES: Teresa J. Berganza, Juan Gea, Ana Frau, Claudia Gravi, Francisco Merino. ESCENOGRAFÍA: Andrea D'Odorico. VESTUARIO: Sonia Grande. Teatro Lara del 25 de marzo al 2 de mayo de 1999.

*Violetas para un Borbón*¹⁰⁴⁶ titulada *La reina austriaca de Alfonso XII* (1995) se estrena en el teatro Lara en 1999. Cuenta la última y apasionada historia de amor de un rey, Alfonso XII, a las puertas de su prematura e irremediable muerte y de una reina, María Cristina, muy sola y maltratada, que lo seduce arrancándole con amor el hijo que no había logrado en seis años. Así nacerá póstumamente Alfonso XIII.

Al autor la fidelidad a los hechos le interesa menos que la reflexión crítica. No busca reconstruir el pasado sino interpretar hechos, cosas, sospechas y avatares que ocurrieron en las alcobas, lejos de las mesas de los consejos reales. En ese ambiente regio, de la capilla de palacio, la reina austriaca María Cristina, casada en segundas nupcias con el rey, trata de conseguir un amor que no tiene, e intenta ser poseída para tener un hijo legal, de su sangre y de su rey, casi un milagro. Vemos a Alfonso XII enfermo de tuberculosis pero con vivas tendencias hacia el placer. Una Isabel II, a berrido limpio y con risa

¹⁰⁴⁵ Este espectáculo *Pasionaria ¡No pasarán!*, lo estudiamos en La Cuadra de Sevilla: Távora-Gasteiz de este mismo trabajo.

¹⁰⁴⁶ Texto manejado en nuestro estudio de la obra: AMESTOY, 1996c.

tabernaria, alejada ya de su mandato, con el eco de las Guerras Carlistas en España y dejando sentir su lejanía hacía la reina austriaca. También aparecerá la amante de rey, la que le dio dos hijos, y por último el bufón, un personaje anacrónico, Francesillo de Zúñiga, criado de Carlos V, fantasma que aún permanece en palacio y convertido en la voz de la conciencia popular; es la voz del autor. Entre el bufón y Alfonso XII se establece el corte ideológico de la obra.

Vemos como poco a poco la reina austriaca trata de seducir a Alfonso XII. Si ha sido un matrimonio de conveniencia, ahora es conveniente concebir un hijo, al final lo consigue y se declara la continuidad de la corona entre el amor y la muerte poco después del monarca. La reina María Cristina, de firme carácter, lucha por imponerse ante un rey que no la ama y un pueblo que la siente lejana. Batallará para tener descendencia, sobre todo masculina, y evitar los problemas que hubo con la sucesión de Fernando VII, a sabida cuenta de que el rey ya tiene dos hijos varones con la gran cantante de ópera Elena Sanz. Dos infantas no son suficientes para que después de la muerte del rey, tuberculoso e incurable, compense posibles ofensivas de algún sector que quiera sentar en el trono los hijos varones de la artista.

Según el autor a través de la historia busca que su teatro sea espejo de realidad, quitándole la hojarasca para entender mejor el pasado. Afirma Guarena Barrena que Amestoy está seguro que tras esos reyes había seres humanos, personas de carne y hueso con sus conflictos. La resolución de esos conflictos personales y el cómo se sobre llevan, ayuda a entender los problemas de entonces y los de hoy. Seguramente los problemas de la España del siglo XIX no son muy diferentes a los de finales del siglo XX. Entre Alfonso XII y su bufón se reparten gracias y consignas y Amestoy dice a través de ellos lo que quiere en un ejercicio literario de libertad. Según el crítico puede asombrar oír hablar así a la monarquía pero a la vez resultar higiénico. Alfonso XII dice ante su bufón: “*Solo soy un golfo que nació coronado*”, no se dice en serio pero algo se deduce; y su bufón dirá: “*Que los bufones hablen y los reyes callen. Es la mejor receta para la buena marcha de un reino*”.¹⁰⁴⁷

Más crítico se muestra Haro Tecglen para quien el autor usa anacronismos como comentarios propios a las situaciones, alusiones al País Vasco o la supuesta unidad de España. Lleva la obra a una prosa lírica como si la obra fuera en verso reconvertida a prosa. Cree el crítico, que como su diálogo le gusta, lo alarga y lo convierte en el mayor

¹⁰⁴⁷ Crítica de GUERENA BARRENA, J. J., “Receta para la buena marcha de un pueblo”, *El Mundo*, Madrid, 21 de marzo de 1999.

tesoro de la obra. Frases como aforismos sobre España y los Borbones, profecías que sabemos ocurrirán. “En fin no da demasiado de sí a pesar de los intérpretes y la habilidad del director”.¹⁰⁴⁸

En sus últimas comedias se nota más la actualidad, con la mujer como protagonista. Así en el conflicto que se crea en *Cierra bien la puerta* (estrenada en 2000 en el Centro Cultural de la Villa) aparecen tres mujeres en distinta edad. Una madre periodista y combativa aunque de procedencia burguesa, su hija, que impone una dictadura sobre la madre y de la que su madre finalmente se libera y la criada. La acción transcurre en un espacio dramático y con el protagonismo de la mujer en distintos estados, dos noches separadas por un año en el que los papeles sociales de madre e hija se subvierten ante la mirada de la Tata, fiel de la balanza de esas dos generaciones condenadas a no entenderse. Un conflicto entre lo que se hereda y lo que se rechaza. Rosa, periodista prestigiosa, posee una privilegiada situación por la fortuna acumulada por su padre durante el franquismo. Su hija, Ana, no ha conocido a su padre porque la abandonó y ha estrechado lazos con su madre. Pero esta la desampara cuando Ana siente necesidad de ella. Finalmente, cuando la chica pretende emprender su propia vida y desligarse de sus vínculos familiares, es su madre la que pretende atarse a ella. Esta pieza junto a *Rondó para dos mujeres y dos hombres* (2001), *Chocolate para desayunar* (2001, premio Lope de Vega) y *De Jerusalén a Jericó* (2003), retrato descarnado de una familia en torno a una deficiente mental y condicionada por un pasado de infelicidad, constituyen la tetralogía *Si en el asfalto hubiera margaritas* (título tomado de un verso de Ángela Figuera), en la que explora, tanto en su vertiente cómica como en la trágica, algunas contradicciones de la sociedad actual en relación, sobre todo, con el papel de la mujer.

Amestoy cree que la tragedia permite plantear de forma más auténtica los problemas y las angustias contemporáneas y superar lo trivial y frívolo del mundo posmoderno.

Fermín Cabal¹⁰⁴⁹ (León, 1948).

Se inicia en el teatro independiente y durante la Transición estrenan en las salas alternativas, al tiempo se va infiltrando en el circuito comercial. Su experiencia con

¹⁰⁴⁸ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Una familia para toda la vida”, *El País*, Madrid, 30 de marzo de 1999.

¹⁰⁴⁹ Bibliografía sobre este autor y su obra que hemos consultado: AZNAR SOLER, 1996; CENTENO, 1996; SANTOLARIA, 1996 y OLIVA, 2002.

grupos teatrales -Los Goliardos, Tábano y El Búho- hace que conozca el teatro por dentro inclinándose finalmente por la dramaturgia. De esta etapa es su primera obra original, inédita y sin estrenar, *Pérez, un héroe de nuestro tiempo* (1973), que, según confiesa, *mezclaba cosas del absurdo, Ionesco sobre todo, con algo de Adamov y toques de Jarry con una trama de farsa política*. En su teatro hay experimentación, compromiso político y social y mirada crítica de la sociedad contemporánea española. En sus primeros trabajos, de línea vanguardista, experimenta con técnicas al servicio del trabajo colectivo hasta que da un paso en solitario y estrena una obra ya desvinculada por completo de dicho trabajo.

TÚ ESTÁS LOCO, BRIONES. AUTOR: Fermín Cabal. DIRECCIÓN: Fermín Cabal. INTÉRPRETES: Concha Távara, Felipe Gallego, Mikel Elgezabal y Santiago Ramos. ESCENOGRAFÍA: Gerardo Vera. ESTRENO: Estreno Sala Berceo de Logroño el 19 de mayo de 1978. En Madrid: Teatro Sala Cadarso del 10 de octubre al 24 de diciembre de 1978.

¡*Tú estás loco, Briones!*¹⁰⁵⁰ (1978) es una farsa sobre la transición, creada por una sucesión de situaciones esperpénticas alrededor de su protagonista, Briones, que no puede vivir sin la presencia de Franco. La obra muestra de forma fulminante y patética que el anterior régimen se había acabado y que no había sitio para sus servidores, una esperanza ingenua e ilusoria en aquel momento, pero necesaria. Faustino Briones es hijo de la postguerra, educado y adoctrinado en los ideales franquistas. Al morir Franco pierde sus referentes. Esto provoca una alteración de conducta con trastornos paranoicos que conducen a su internamiento en un sanatorio. Ahí conoce a Sor Angustias, capaz de comprenderle por haber sido educada y adoctrinada en una única dirección, Dios, con su ayuda Briones mejora y asimila la nueva situación. Se le va a dar de alta pero Briones teme el enfrentamiento con la libertad. Una vez más Sor Angustias le apoya. Finalmente aceptará la libertad en sentido pleno. Una vez firmada su salida habla de su nueva vida y de sus planteamientos en función de esa libertad, que entiende como cambio total con respecto a lo anterior. Ante este uso tan amplio que Briones pretende de la libertad, surge el miedo y dudas de los doctores, que se retractan. Esto provoca un enfrentamiento de Sor Angustias con ellos y trae aparejada una pelea entre el doctor Campos y Briones que busca defenderla. El doctor Borrego ataca a Briones con la cruz de su mesa y lo mata.

Vemos como el personaje principal se encuentra encerrado en un psiquiátrico porque los doctores consideran que sufre alteraciones de la personalidad al mantenerse fiel a su

¹⁰⁵⁰ El referente textual de la obra para nuestro estudio es: CABAL, 1987.

ideología franquista. Los que lo rodean piensan que, con su férrea postura, entorpece el progreso de una sociedad consumista. Así pues, la obra plantea el conflicto moral de ese hombre mediatizado por un pensamiento ajeno que ha hecho propio. Ahora al cambiar las condiciones debería transformarse para sobrevivir. Tiene que elegir entre adaptarse o resistir y esta la segunda vía lo condenaría al aislamiento social. Briones siente como el mundo se le viene encima, se siente abandonado hasta por Franco, con cuyo retrato conversa. Todos están en su contra. Pilar su esposa, preocupada solo por su propio bienestar, solo lo visita una vez e interesadamente para que firme el casamiento de su hija menor de edad, que está embarazada. Su ambicioso jefe Quintanilla, amante de Pilar, que se aprovecha de sus amigos. El doctor Campos, un incompetente, que a todo le quiere dar un cariz científico. El doctor Borrego, típico chaquetero, que sigue pensando como fascista y regala histriónicos gestos de lo contrario. Y el auxiliar del psiquiátrico, “loquero”, que representa al *funcionario público* y que cumple con lo establecido igual, en cierto modo, a como lo hacía Briones antes del cambio político. Todos ellos han sufrido una metamorfosis. La única persona en quien encuentra consuelo Briones es en Sor Angustias. Al final, Briones decide fingir estar curado e incorporarse a la sociedad. Sus carceleros reconsideran su postura y ante el temor de no poder controlarlo no lo dejan salir. La violenta confusión que se produce provoca la “accidental” muerte de Briones.

La crítica recibe positivamente este “sainete sobre el posfranquismo”. Dirá que es un estupendo y luminoso trabajo, en una de las más sólidas y ricas líneas del teatro independiente, la tragicomedia popular. Que tiene un tratamiento colectivo de la vida, donde esta está crítica y comprometidamente contemplada. Un tratamiento que no se crispa en los máximos abismos ni se diluye en el grito mal incorporado. “Briones no es un ente de razón sino un personaje vivo y esto alza la expresión dramática a los buenos terrenos del “existir”. Es un excelente camino” (Enrique Llovet). En otra reseña leemos: Obra muy plausible, no solo en lo previo sino en la resolución, porque es puntiaguda, graciosa y humanamente grotesca. El tipo central es excelente y el de la monja enfermera, que le hace el dúo, otro tanto. El resto de personajes son episódicos pero bien dibujados, con rasgos precisos para contribuir al conjunto que han de expresar y para que dos actores realicen -y bien- seis personajes de esta clase. Es una obra que divierte constantemente y que hace pensar un poco. “¿Se puede pedir más?” (Antonio Valencia).¹⁰⁵¹

¹⁰⁵¹ Ambas críticas (Enrique Llovet y Antonio Valencia) están sacadas de ÁLVARO, 1979: 254-255.

Y es que bajo la carcajada que provoca el Briones de bigotillo, repentinamente *demodé*, encerrado en el sanatorio al cuidado de una monja ignorante de lo que ocurría a su alrededor tras la muerte de Franco, se encontraba el optimismo y la esperanza que la generación de Cabal no llegó a perder nunca.

Paralelamente, a esta primera comedia que firma como autor, escribe *El cisne* (1978).

FUISTE A VER A LA ABUELA????. AUTOR: Fermín Cabal. DIRECCIÓN: Ángel Rugiero. INTÉRPRETES: Elena Vidal, Paloma Gil, José Luis Murillo, Ángel Alcázar, Sebastián Vega, Alexia Loreto, Manuel Suárez. ESCENOGRAFÍA: Margarita Jusid. MONTAJE: Grupo Magerit. TEATRO: Sala Cadarso del 19 de abril al 3 de junio de 1979. Se repone en la misma sala del 11 de octubre al 11 de noviembre de 1979.

En 1979 llega su segundo estreno *Fuiste a ver a la abuela????*¹⁰⁵² (1979). Una obra de tema cercano e identificable para el espectador, ingeniosa y de lenguaje fácil. En ella analiza, desde el presente, las lacras educacionales y familiares de individuos obligados a vivir ahora en una sociedad que nada tiene que ver con aquella para la que se formaron. Son los últimos 15 o 20 años de la España de Franco vistos a través de una familia y sus relaciones. Todo mostrado a través de una técnica cinematográfica, en retazos de tiempo y multitud de espacios, con ruptura de tiempo pero no de acción.

Este recorrido por la historia parte de la imagen de unos niños que ensayan un Belén viviente. La escena hace saltar la chispa que pone en funcionamiento el complejo mecanismo de la memoria. Como en la obra de Alonso de Santos, hay puntos coincidentes entre el itinerario personal del autor y algunas vivencias de su protagonista. Este, de clase media, se llama Antonio y vive con su padre, su madre, su hermano Miguel -un año mayor que él- y la abuela paterna. En el colegio es travieso. Las discusiones con su hermano son continuas. La madre cuida de sus hijos y el padre, figura temida, se dedica a su empresa familiar, que quiebra. Esto motiva el desahucio. Pero esa mala racha económica pasa. La madre morirá de cáncer cuando la familia comience a prosperar. Los hermanos serán atendidos por la abuela y la tía. Se hacen adolescentes. Antonio tiene su primera experiencia sexual con una prostituta, luego la Universidad, la novia que lo abandona, el servicio militar, su mujer, el nacimiento de su hija. Durante este tiempo el padre ha envejecido junto a su segunda esposa y la relación con sus hijos se vuelve tensa. Miguel

¹⁰⁵² Texto de referencia para nuestro estudio de la obra: Cabal, 1987.

se hace ingeniero y no desea saber nada de su familia. Antonio no acaba los estudios y participa en las protestas frente al régimen.

A través de Antonio Llantada, el menor de la familia, el autor nos retrata esta institución. Vemos las relaciones y miserias entre sus miembros, desde que Miguel se prepara para la comunión hasta que Antonio tiene su hija, momento que coincide con la muerte de Franco. Los hechos se suceden aleatoriamente y los saltos en el tiempo son constantes tanto hacia delante como hacia atrás. Múltiples acontecimientos como la Primera Comunión, la muerte de la madre, la escuela y la maestra, los estudios de los chicos, la situación laboral del padre, la adolescencia de los chicos, las segundas nupcias del padre, la mili, la religión, el conflicto generacional, el primer amor y el descubrimiento del sexo, el cura, las funciones de navidad, el DOMUN, el desahucio, la tía acomodada y de derechas, la primera relación sexual con una puta, los problemas por ideología izquierdista en la universidad (será delegado de curso), la llegada de la televisión, la revolución cubana (Fidel Castro), la curiosidad de los niños por los tacos y búsqueda en el diccionario de las “palabras prohibidas” (puta, ramera, prostituta, fulana, etc.), la muerte de la abuela... retratan una época localizada en el espacio y en el tiempo. Hay conexiones con *El álbum familiar* de Alonso de Santos y *Las bicicletas son para el verano*, de Fernán-Gómez. Las tres comedias hacen un recorrido por la sociedad española a través de la familia del protagonista.

Para López Sancho, Cabal debería haber alcanzado la dureza de una síntesis. Cree que diluye su buen trabajo en el exceso del pormenor, pero considera que tiene fuerza, incluso en cierta obscenidad buscada que desafía los criterios generales del público. Lo que sí ve el crítico es el examen cruel, triste, críticamente destructor de una sociedad basada en la represión moral, sexual, religiosa y dentro de la cual el destino del hombre, que es su libertad, queda oscurecido y torturado.¹⁰⁵³

Según ENRIQUE LLOVET es un estupendo y luminoso trabajo que se incluye en una de las más sólidas y ricas líneas del teatro independiente, una tragicomedia popular. Para FERNÁNDEZ SANTOS es un difícil y bien elaborado ejercicio de estilo. El esquema se ve, pero no importa, porque cada paso, cada escena y cada idea, además de empuje, tiene una realización solvente, meticulosamente trabajada e investigada. Ruggiero y Cabal, juntos, han creado un espacio onírico y han dado rienda suelta a una historia, o anti-historia, en la que hay un excelente trabajo de introspección y de análisis de los

¹⁰⁵³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “¿Fuiste a ver a la abuela?”, *ABC*, Madrid, 6 de mayo de 1979, pg. 55.

mecanismos de la memoria individual y colectiva. Unos ritos y ciclos de opresión y aprendizaje en los que las clases medias españolas, hoy “vivas”, se formaron. Ahora estas son incorporadas a un tiempo escénico que es indistintamente humorístico y patético, y siempre alucinado. La mezcla como se ve, según el crítico, es explosiva. Para GARCÍA RICO, Fermín Cabal intenta investigar con ironía, con humor, con amargura a veces, en el pasado de una familia pequeño burguesa, concretamente en su experiencia a lo largo de los duros años de la postguerra. Utiliza el recuerdo como método. ANTONIO VALENCIA pone un par de pegas a esta obra que para él sí tiene interés. Primero, la excesiva fragmentación de los innumerables detalles de que se compone, ya que mezcla los significantes e incisivos con otros insignificantes. Y segundo, la exposición que se complace en un excesivo y minucioso naturalismo, que no omite, ni resume, ni mucho menos se limita a suscitar ni pelo, ni señal, ni gesto, referidos, sobre todo, a la masturbación.¹⁰⁵⁴

Una curiosidad: en las críticas de estas obras siempre que se habla de Fermín Cabal aparece como Fermín Galán. No parece ser errata pues se da en todos los casos. Hay un mal entendido por parte de la crítica con respecto a su nombre. Cabal aún no era nadie en el mundo del teatro comercial y siendo un completo desconocido para todos ellos puede ser que se mantenga el error nacido de la crítica de M. Gómez Ortiz titulada “*Tú estás loco, Briones* es un buen sainete sobre el posfranquismo” donde aparece la primera referencia como Fermín Galán y luego continuará en la de *Fuiste a ver a la abuela????*, de ahí quizá el error mantenido.

Un paréntesis en su dramaturgia de imbricación contemporánea está constituido por *Malandanza de don Juan Martín* (1981), centrada en la figura histórica de El Empecinado, su única obra de tema histórico y no estrenada.

VADE RETRO! AUTOR: Fermín Cabal. DIRECCIÓN: Ángel Ruggiero INTÉRPRETES: José Luis López Vázquez, Ovidi Montllor. ESCENOGRAFÍA: Vicente Vela. ILUMINACIÓN: José Luis Rodríguez. Teatro María Guerrero del 23-10-1982 al 9-1-1983. En programación paralela con *El álbum familiar* de Alonso de Santos.

Su tercer estreno, está ya dentro de la programación oficial del CDN, aunque en función nocturna, es *Vade retro!*¹⁰⁵⁵ (1982), que en una primera versión se titulaba *Noche*

¹⁰⁵⁴ Todo el bloque de críticas están dentro de la edición ÁLVARO, 1980: 241-242.

¹⁰⁵⁵ El texto y citas de la obra en nuestro estudio pertenecen a CABAL, 1987.

de *insomnio*. En ella presenta el enfrentamiento de dos religiosos, el joven Lucas y el viejo Abilio, a partir de la crisis vocacional del primero. Veremos un enjuiciamiento crítico de la educación moral recibida por la juventud española y sobre todo una disputa dialéctica sobre la defensa de la verdad. Todo sucede en una calurosa noche. La conversación entre los dos sacerdotes pondrá en tela de juicio el sistema de valores de dos individuos que pertenecen a la misma institución.

La obra se inicia con una escena cotidiana. El padre Abilio, un hombre maduro, en calzoncillo y camiseta, permanece en su habitación hasta que el padre Lucas llama a su puerta. Lucas es un sacerdote joven, de aspecto tímido, que se muestra muy nervioso. Quiere comunicarle algo pero no sabe cómo iniciar la conversación. La inquietud de Lucas contrasta, cómicamente, con el esfuerzo de Abilio por no perder la paciencia ante lo que parece las trivialidades de un compañero al que juzga como a “*un neurótico inconsciente, que no sabe lo que quiere*”. Las situaciones de humor se suceden a través de un diálogo con chispa, a veces sin sentido y en otras, irónico. El interés resulta de mantener la intriga el mayor tiempo posible y para retrasar ese momento hay una inoportuna llamada telefónica de un borracho. Agotados los recursos, se aborda la cuestión que arrastra a Lucas hasta allí. Quiere que lo confiese. Lucas ha pecado contra el primer mandamiento. El padre Abilio empieza a dormirse y no le presta atención a la confesión:

ABILIO.- (Mecánicamente despertándose) ¿Cuántas veces, hijo? LUCAS.- (Sin percatarse) ¿Cuántas? ¡Siempre, constantemente, a todas horas! ABILIO.- Mal, muy mal... ¿Solo o acompañado? LUCAS.- ¿Eh? ¡Padre Abilio, se ha dormido! ABILIO.- No, no, te escucho... LUCAS.- ¡Ha dicho solo o acompañado! ¡Eso no va ahí! [...] ABILIO.- (Dejando la taza sobre la mesa) No quiero mentirle. Me estaba quedando dormido. LUCAS. - No hace falta que lo jure (Cabal, 1987).

Todo se sucede dentro del humor que actúa a lo largo de la obra. Ambos sacerdotes se hacen confidencias y reconocen compartir su sopor hacia los pecados de sus feligreses. Poco a poco la conversación toma otro rumbo. Abilio le reprochará su comportamiento al hacerse consciente de las dudas en su interior y de su falta de voluntad por remediarlo. El desencadenante de tanto reproche acontece cuando Lucas menciona una cuestión material que le afecta. El del abuso que, a su juicio, se comete con el alumnado exigiéndoles un pago elevado por una educación que él califica de represiva. Ofendido el

Padre Abilio pasa de su actitud comprensiva del principio a otra irascible. Las divergencias y las acusaciones mutuas desencadenan un enfrentamiento violento en el que ambos se convierten en púgiles de un combate moral. Así se cierra el primer acto. El segundo comienza con una vuelta a la calma, pero la tormenta, que acecha esa noche, es presagio de los acontecimientos que se abrirán paso. Lucas se recupera de la desafortunada descarga eléctrica de la que fue víctima durante la reyerta y Abilio recobra la serenidad. Su humor irónico se transforma en paternal: “*LUCAS.- Mi cabeza... ¿qué me ha pasado? ¿He perdido el conocimiento? ABILIO.- Me pregunto si lo habrá tenido alguna vez (Sonríe) Es una broma. Ha sido un desmayo pasajero... Los nervios... debilidad. .. ¿Ha cenado?*” No tardarán en retomar sus divergencias. Reinician sus discusiones con críticas teológicas al pensamiento de Job, a quien Abilio se apega con devoción o, más bien, con la cómoda actitud señalada por la Iglesia. Por el contrario, Lucas expone su crítica: “*ABILIO.- ¿Job? ¿El hombre más paciente de la historia? LUCAS.- De la historia tal como la cuentan... Pero hay que saber leer entre líneas*”. Abilio se va alejando de un posible entendimiento con su compañero. Las distancias son abrumadoras y Lucas no siente consuelo sino incompreensión. La obra, por eso, no cae en tragedia sentimental, porque a lo grave sigue una salida absurda, así al hablar de sus experiencias sexuales Lucas lo hace de forma natural y como un acto de valentía. Para Abilio el sacerdocio fue una entrega al cumplimiento de su deber en una situación difícil, ambos acabarán comiendo chorizo y bebiendo vino:

ABILIO.-.... Ahí quería llegar. También yo he conocido la tentación de la carne. ¡Vaya si la conozco! ¡Cuántas veces no me ha asaltado su recuerdo! Aquella cara tan humana, aquellos pechos tan... tan... Es cosa que puede ocurrirnos a todos (Se sienta) (Se frota el estómago) ¿Le apetece comer algo? ...parece que me ha entrado hambre... Tengo por aquí un choricito que no está nada mal. (ABILIO busca en el armario y saca un palo de chorizo de proporciones notables. Parece que LUCAS también se anima). LUCAS.- ¡No es mala idea! Lástima que no tengamos a mano una botellita de vino. ABILIO.- ¡Hombre de poca fe! (Le muestra la frasca) (Cabal, 1987).

Un nuevo desacuerdo se produce al juzgar Abilio a la juventud, alejado de ella y sus problemas, la considera desentendida, apática y materialista. Por eso cree que las dudas de Lucas (sobre si debe abandonar sus votos) son producto de su juventud que no tiene

en cuenta la espiritualidad. Abilio intuye que Lucas se reserva algo y efectivamente este no marcharía de la Congregación sin nada porque dispone de cuatro millones y medio ganados en las quinielas. Abilio reacciona con estupor e indignación cuando evidencia la falta de vocación de Lucas. Toda la mansedad y aspecto complaciente se transforma en furor, que irá creciendo. Lucas toma el timón de la situación y ofrece al padre Abilio el boleto para que disponga del dinero como crea conveniente. El viejo sacerdote se siente acorralado y manifiesta una frágil estructura interior que se tambalea: “*LUCAS.- Estoy tentándote a ti. Es muy fácil pontificar sentado en un sillón y renunciando al mundo. ¡Ahí te quiero ver! ¡Me alegro!*” Abilio considera esta prueba como una tentación del diablo, de ahí que en su acorralamiento quiera escapar con un: “*¡Vade retro, Satanás!*”. Es el “no” ante el miedo por la tentación que se le impone y de la que no sabe escapar. Tras un nuevo enzarzamiento físico, vuelve la tranquilidad en un silencio denso que los coloca el uno frente al otro. Cada cual decide retirarse del combate. Al marcharse Lucas, el Padre Abilio llama al desconocido borracho que quería hablar con él y comprueba que es alguien que había bebido y que ahora en uso de sus facultades le confirma lo que sospechaba. La resignación se apodera del Padre Abilio y la obra finaliza con una sensación de vacío.

Es interesante el trabajo del autor en las acotaciones porque en ellas da su opinión sobre los personajes, como ejemplo esta sobre Abilio: *Se relaja, me parece que satisfecho*. También en ellas presta especial atención a la gesticulación y realiza bastantes matizaciones, en Abilio por ejemplo: “*hace gestos de estar harto...*”, “*gestos de estar al borde del ataque...*”, “*gestos cómplices a Lucas...*”, etc. Esto manifiesta su experiencia teatral, no limitada al texto, sino que resuelve problemas de desenvolvimiento escénico consiguiendo dinamismo. Distingue entre dos planos, el de los personajes y el de los actores, matizando indicaciones para unos y para otros “*-Pero no se mueve [se refiere a Lucas] y como Abilio tampoco contesta la pausa se hace tan embarazosa que parece que a los actores se les ha olvidado el papel, Señala a la cuarta pared, Si el actor sabe hacer aros [con el humo del cigarrillo] sería ideal-*”.

La obra se sostiene sobre una dialéctica de dos posturas antagónicas en la que hay líneas comunes. El lenguaje ocupa un papel destacado como señala Cristina Santolaria: “El lenguaje además de su finalidad comunicativa, que sostiene la obra, sirve para la caracterización de los personajes. Los más variados matices, las intenciones ocultas, los rasgos del carácter o los deseos inconscientes, afloran a través de las palabras de los padres Abilio y Lucas” (Santolaria Solano, 1996: 11).

El autor concibe su trabajo como un desdoblamiento de sí mismo, en el que actúa como emisor y receptor del mensaje que propone. Parte de su experiencia cotidiana y, a partir de sus conflictos internos, elabora un texto.

Considero que para escribir hay que escucharse a sí mismo, lo que uno quiere, lo que uno "necesita" expresar en un momento determinado. [...] Cuando yo me planteo escribir, me escucho a mí mismo en una conversación, yo soy el que colloquia conmigo mismo, no puedo hacerlo de otra forma. Lo que pasa es que tengo siempre presente al espectador, porque yo soy también el espectador de esa comedia, es como un desdoblamiento (Alonso de Santos, 1982b: 33-34).

De ahí que las lecturas en torno a *Vade Retro!*, estén relacionadas con acontecimientos próximos al autor. Para Alonso de Santos, el enfrentamiento entre los dos sacerdotes es extrapolable a la desconfianza entre dos generaciones de dramaturgos. Hecho que niega Fermín Cabal: “ALONSO DE SANTOS.- [Refiriéndose a la generación anterior de dramaturgos] Los estás identificando un poco en el padre Abilio, y a ti te han tomado por el padre Lucas, y han pensado que la quiniela que te tocaba era el María Guerrero y se han sentido un poco ofendidos, tal vez” (Alonso de Santos, 1982b: 39).

Fermín Cabal ofrece su propia lectura:

La Iglesia es la institución del teatro independiente, el cura viejo son mis compañeros veteranos del teatro independiente que me dicen que hay obligaciones morales, que hay cosas que hacer, y hay también un choricito que comer, porque el teatro independiente daba un dinero. Hay una vida hecha, hay unas formas rituales de estar en el mundo y el cura joven que quiere salirse de allí, que se aburre y que no se sale hasta que no tiene algo, pues soy yo, que ya había estrenado mi primera obra, que había tenido cierto éxito, que tenía una quiniela en el bolsillo, que a lo mejor me duraba un mes o me duraba toda la vida, pero que quería hacer la aventura de salirme de eso (Leonard, 1987: 22-23).

Para el autor, la nueva sociedad democrática es motivo para que ese cambio afecte al teatro.

Las críticas suelen ser favorables y también la recepción por parte del público. Haro Tecglen habla de una obra inteligente y divertida, cuya teatralidad viene de los orígenes

del teatro y de lo que algunos pensadores consideran esencial en la condición humana: la dialéctica, la oposición, el encuentro dramático entre dos personas. Cree que su calidad, su modernidad, se desprenden de una falta de resolución en la razón y en la sinrazón de cada uno de ellos, que pueden ser protagonista y antagonista simultáneamente y por turnos. Y finalmente considera que no resulta indiferente que los dos personajes sean sacerdotes y que lo que se discuta sea un tema de profundidad espiritual... “Hay una característica muy definida en nuestro tiempo que es la falta de referencias, de creencias de una cierta permanencia. Es una situación angustiosa por nueva, por desconocida hasta ahora, que tiene muchas razones para ser positiva (las verdades absolutas han hecho muy desgraciada a la humanidad)”.¹⁰⁵⁶

Por su parte, el crítico del diario *ABC*, López Sancho hace hincapié en la técnica realista. Destaca como el joven autor leonés produce un teatro realista que se caracteriza por una minuciosa observación de ambientes sociales, de personajes, de comportamientos urbanos. Admira su capacidad de poner en clave de humor muy cruel, casi hasta la ferocidad, su realismo satírico que desemboca en una comicidad, que hace reír y deja un poco amargo tras la carcajada... “*el segundo acto, después de un felicísimo final del primero, pierde algo de tensión, lo que no le impide llegar a un desenlace veraz...*” En cualquier caso, la representación es tan afortunada, que el crítico se pregunta al desconocer el texto, que parte corresponde al autor, cual a la dirección y cuál a la espléndida interpretación de José Luis López Vázquez... Una minuciosa y viva dirección de Ángel Ruggiero complementan el acierto y nos lleva a la conclusión de que aquí hay un autor¹⁰⁵⁷.

Pablo Corbalán destaca su habilidad del autor para crear, sin mayores preparativos, un diálogo vivísimo, reciamente sostenido, irreprochable, que adquiere la categoría de un antagonismo, a veces muy denso, a veces distendido, en el que se esgrimen los argumentos de los dos religiosos. Antonio Valencia valora positivamente la obra y la circunscribe a un vivo y animado sainete de tipos y costumbres actuales. Dos personajes que son sacerdotes, profesores en un colegio religioso, y que se enfrentan en una polémica intelectual y vital a lo largo de una noche tormentosa... “La obra es llevada así al puerto de un final abierto, aún, no cerrado. Tiene pulso, ritmo, garra en su levedad

¹⁰⁵⁶ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Las verdades se esfuman”, *El País*, Madrid, 26 de octubre de 1982, pg.39.

¹⁰⁵⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Fermín Cabal gana crédito de autor gracias a *Vade retro!*”, *ABC*, Madrid, 26 de octubre de 1982, pg. 87.

aparente. Interesa, hace sonreír y hasta reír; es transparente y no se agota en la superficie, y en todo liga admirablemente con el espectador”. Finalmente termina elogiando el detallismo minucioso, interpretativo, expresivo que López Vázquez, que va construyendo desde su puntillismo gestual un tipo lleno de convicción y solidez... “*Sin ningún género de dudas: Ecce auctor!*”. La crítica reseña también la buena labor de Ovidi Montllor en el personaje del padre Lucas. Emilio Aragonés dirá que el actor matiza bien la empanada mental en la que se halla inmerso el padre Lucas. Y Díez Crespo cree que Ovidi Montllor nos da una buena medida de personaje joven, en su ya decidido deseo de incorporarse al mundo, sin retorcimientos de conciencia.¹⁰⁵⁸

En *¿Fuiste a ver a la abuela?* y *Vade, retro!* Cabal se va decantando hacia un teatro de conflictos vivos, presentes, obtenidos de la realidad más inmediata y directamente relacionados con su propia generación. Su compromiso ideológico es mayor comparado con otros autores. Posteriormente sube a escena *Esta noche gran velada* que estrena con una compañía del llamado “teatro comercial”.

ESTA NOCHE, GRAN VELADA. AUTOR: Fermín Cabal. DIRECCIÓN: Manuel Collado Sillero. INTÉRPRETES: Santiago Ramos, Jesús Puente, Miguel de Grandy, Jesús Bonilla, Licia Calderón, Enrique Hernández, José Goyanes, Tomás Sáez, José Zamora. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Ramón Sánchez Prats. Teatro Martín del 23-9-1983 al 13-5-1984.

*¿Esta noche, gran velada!*¹⁰⁵⁹ (1983) se titulaba originalmente *¿Esta noche, gran velada!* *¿Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!* En ella desvela los resortes de la corrupción centrados en el mundo del deporte a partir de una estética de comedia realista. Será su mayor éxito y tendrá un reconocimiento unánime. El mundo del boxeo, materializado en los vestuarios del infeliz Kid Peña, sirve al autor para una hermosa, tierna y conmovedora parábola sobre el poder. En ella la impotencia, la explotación y la tragedia se salpican con un diálogo lleno de ternura. Sus personajes son arquetipos por decisión deliberada. Un boxeador noblote que de pronto descubre que todo es trampa, que la vida es un engaño, que su novia le huye, que el combate es un tongo. Ante todo esto se rebelará. Su segundo es un “sonao”, reproducción de sí mismo en más bruto. El *manager* un tramposo, poderoso amañador de combates y apuestas. Arquetípica también es la novia rubia, masticadora de chicle, entre ingenua y caída. Los personajes no se cuentan, sus

¹⁰⁵⁸ Este bloque de críticas están extraídas de ÁLVARO, 1983: 71-74.

¹⁰⁵⁹ Usamos como referente para nuestro estudio del texto: CABAL, 1997.

actos están bien descritos y no por lo que de ellos se diga o por lo que de sí mismos digan. No hay largos relatos sustitutivos de la verdadera acción. Los personajes actúan y ese actuar los da a conocer. El argumento es sencillo, el boxeador, una vez que el desengaño se apodera de él, se niega al combate en el que ha de dejarse ganar. Luego gira mentalmente en su decisión y quiere pelear y ganar en contra de todas las órdenes. Finalmente muere del disparo inevitable en el callejón...

La obra se enfrenta con situaciones violentas y otras más suaves y equilibradas, todas bien resueltas y enlazadas con habilidad, con teatralidad. Estas brutales situaciones que la obra nos plantea pueden aplicarse, no solo al boxeo, sino a gran parte del mundo de los negocios, ese mundo siniestro donde siempre pierde el que juega con más nobleza. La acción plantea el conflicto entre protagonistas y antagonistas por individual y en conjunto. Un problema deliberadamente melodramático, con comportamiento y caracterización de personajes sencillamente humanos, que se manifiestan con un diálogo natural y espontáneo, libre de afectación, pedantería o pretendida trascendencia. Tipos cercanos al tópico, pero eficaces y veristas porque lo que ocurre en el escenario no está disfrazado sino mostrado con técnica realista. La obra sucede en un vestuario junto al ring, durante la "gran velada". Es un espejo del mundillo del boxeo y expone sus miserias más comunes. Es también metáfora de una realidad española (Pérez Coterillo, 1983c: 15). La comedia, bien construida, con la acción perfectamente graduada y gran instinto de caracterización de personajes, fluyendo sobre un diálogo vivo, recibe un gran espaldarazo de crítica y público. Según la crítica una buena dirección e interpretación y el público aplausos y bravos. El éxito fue grande el día del estreno, y en los muchos sucesivos.

Según GARCÍA OSUNA es comedia de tipos cercanos al tópico pero eficaces y veristas. Todo mostrado con técnica realista y maestría. Se trata de una velada de boxeo pero el tema o problema que del conflicto surge puede ser trasladado a otros estamentos de la sociedad. Para GARCÍA PAVÓN la pieza cuenta con calidades humanas y verbales, siendo espejo de uno de los mundillos en que vivimos, que agarran a la gente, exponen las porquerías más comunes del boxeo y quiere ser metáfora de una realidad española. Expone HARO TECGLÉN que la obra por deliberación, decisión o por ejercicio, es una obra de personajes arquetipos y que su argumento es también sabido. Concluye diciendo que lo que hace Cabal, buen autor de teatro, es demostrar su capacidad para narrar esta historia. En la misma línea de resaltar al autor están ANTONIO VALENCIA, que dice que Cabal posee el instinto del teatro, de la caracterización, de la fluencia de la obra sobre el diálogo, de la viveza de este y le concede una calificación "cum laude" de muy buena

obra y ejercicio totalmente convincente de caligrafía teatral. Y JOSÉ MONLEÓN, para quien la obra es un test para el autor que llenó la sala Cadarso, estrenó con éxito en el CDN y que edita regularmente sus obras, para saber si puede encontrar su público en el teatro comercial. La respuesta da datos para conocer el "estado social del teatro español". LÓPEZ SANCHO dirá que en Cabal hay, sin género de duda, un hombre de teatro, un escritor que intuye lo que es una situación dramática, que potencia sus intenciones y, además, dispone de una capacidad coloquial viva, natural, expresiva, lo bastante flexible para inclinarse a lo dramático o a lo cómico sin esfuerzo, en transiciones cargadas de naturalidad teatral. Es decir, un autor. Y de la comedia dice que está bien construida, bien graduada la acción, bien descritos los personajes y sus actos. Su método de descripción o identificación de personajes es el bueno en el teatro y Cabal lo maneja resueltamente. Los personajes no se cuentan. No hay largos relatos sustitutivos de la verdadera acción. Los personajes actúan. Y ese actuar es el que los da a conocer al espectador. De comedia bien hecha habla GARCÍA RICO, se fija en la obra y reconoce una comedia teóricamente bien construida, sin fisuras -aunque con algunos puntos en que la acción se debilita-, con ritmo y sin recursos dramáticos fáciles. DIEZ CRESPO también escribe sobre la obra, de ella dice que se enfrenta a situaciones violentas y otras situaciones más suaves y equilibradas pero todas bien resueltas y enlazadas con habilidad, con teatralidad. Siendo curiosamente esta serie de brutales situaciones, que Fermín Cabal plantea, aplicables no solo al boxeo sino al mundo de los negocios, mundos donde siempre pierde el más noble. También destaca las actuaciones de Santiago Ramos, del que dice logra con una magnífica autenticidad el personaje del boxeador sentimentalmente destrozado y físicamente triunfador, y Licia Calderón, que compone con el mejor aire su papel de "alegre componedora" del juego sentimental y del negocio. Una última reseña, la de ADOLFO PREGO, que ve en los personajes de Cabal personajes de cine: *"los arquetipos de ese mundo que Cabal lleva al teatro están en el "cine"*. Pero considera que Cabal con su sentido del diálogo teatral nos da una versión directa, original y firme de un mundo que encuentra en su pluma toda la originalidad que en el arte verdadero no produce la realidad exterior sino la mentalidad de los artistas.¹⁰⁶⁰

CABALLITO DEL DIABLO. AUTOR: Fermín Cabal. DIRECCIÓN: Ángel Ruggiero. INTÉRPRETES: Ángel Alcázar, María Luisa Borrue, Iñaki Aírrera, Blanca Apilánez, Isabel Ordaz, Nacho Novo, Rafael

¹⁰⁶⁰ Todas las críticas sobre esta obra están recogidas en la edición ÁLVARO, 1984: 87-93.

Contreras, Carmen del Río. ESCENOGRAFÍA e ILUMINACIÓN: Ramón Sánchez Prat. Sala Goya del Círculo de Bellas Artes del 10 de mayo al 23 de junio de 1985.

La obra más arriesgada en cuanto a su estructura, a su relato dramático, es *Caballito del diablo*¹⁰⁶¹ (1981). La multiplicidad de espacios, el desorden narrativo, el propio lenguaje extraído del lumpen, del *yonki* y del camello constituyó una apuesta singular. Estrenada en 1985, es una especie de reportaje sobre la adicción a la heroína. Drama de los atrapados por la tela de araña de la droga, que trata la relación de un grupo de personas en ese sórdido mundo. Cabal se acerca al tema con conocimiento de esta problemática social que delimita la libertad de una amplia franja de la juventud del mundo. *Caballito del diablo* propone un retablo de jóvenes atrapados en el mundo de la droga, con personajes bien concebidos y plasmados y a través de un relato real como la vida misma, sin cargar las tintas, sin tomar partido, pero expuesto de tal forma que viene a ser una comedia didáctica y ejemplar. Personajes jóvenes con todos sus problemas, el hundimiento de las esperanzas, la dependencia de los traficantes que negocian con la destrucción, el triunfo de la miseria, la quiebra de los convencionalismos que sirvieron como ortopedia a gentes que ahora no pueden elaborar para sí mismas una teoría de la vida humana. Todo tratado en tono realista y reflejando una característica de nuestro tiempo y país. Una tragedia que se vive en forma de comedia. Una comedia trágica en la que Cabal busca y encuentra una combinación de ambos mundos a través del costumbrismo. Está llena de humor, sentimentalismo y ternura. Saca de cada tipo lo que tiene, o mejor dicho, el resto de lo que tenía antes de caer en la indiferenciación del síndrome del adicto. Blanca y Celes, los protagonistas, son dos seres impelidos a vivir esta tragedia contemporánea y cuyas peripecias vitales nos son presentadas sin concesiones a la compasión y descartando una moralidad de medio pelo. La estructura elíptica, la fragmentación y la ruptura del orden lógico y temporal, da un aparente desorden narrativo y su lenguaje es bronco y cortante (Vicente Mosquete, 1985e: 36-38).

En el programa de mano leemos que es la obra del "caballo", la heroína, que su estructura dramática refleja las tensiones, apresuramientos y el deterioro de los personajes dentro de la propia historia, a través de un relato discontinuo, con saltos hacia atrás y adelante. Y el propio autor en declaraciones a Javier Parra confiesa su identificación con sus personajes, con el mundo que le toca vivir y padecer:

¹⁰⁶¹ El texto que utilizamos para nuestro estudio de la obra es: CABAL, 1995b.

*Las drogas, como experiencia, quedan a un nivel muy profundo en el ser humano porque es algo que marca y no siempre se puede entender. “Caballito del diablo” es una obra deliberadamente alejada de la moraleja, del sermón, porque lo más importante es transmitir una experiencia. Yo trabajo más sobre la verdad que sobre la moral porque pienso que la verdadera moral es la que se ajusta a la verdad (Ya, 6-06-1985).*¹⁰⁶²

Los críticos una vez más reseñan las habilidades del autor. Andrés Amorós dice que afronta un tema actual y difícil, el de la droga, en un grupo de jóvenes desarraigados, evitando los escollos morales y los efectos melodramáticos. Con una gran habilidad técnica construye la función y dibuja personajes vivos, creando situaciones verosímiles, dialogando con eficacia y gracia y dosificando la progresión dramática. Todo ello, dentro de una estética realista con una parte final, llena de fatalismo romántico.¹⁰⁶³

Según López Sancho hay una gran soltura y expresividad del lenguaje directo, limitado, hondo y realista del suburbio humano de la droga. Sus personajes son patológicos. Seres atormentados, caídos en esclavitud desde códigos de liberación de lo establecido, que los hunde en lo transgresor convertido en regla. Son como un juego de espejos. Todos se reflejan en todos. Todos constituyen las facetas de un ser destruido por el equivocado concepto de la libertad y por la droga.¹⁰⁶⁴ Y Haro Tecglen cree que este autor no pertenece al teatro de experimentación o de vanguardia porque las escenas sueltas son clásicas. Afirma que la experimentación está en la forma de presentarla: a nivel de suelo, luz directa, los cuatro televisores que recogen el telediario del día y, hacia la mitad de la obra, un vídeo que continúa la acción. Considera que el mayor acierto está en el tono de la interpretación, que es coloquial e íntimo. “Los ocho actores ofrecen una representación excelente, sin vicios profesionales”.¹⁰⁶⁵

Después escribe *Jump Cat* (1988) guion para un ballet dirigido por el mismo en colaboración con la coreógrafa Marga Guergué,

¹⁰⁶² Crítica de PARRA, J., “*Caballito del diablo*”, *YA*, Madrid, 6 de junio de 1985.

¹⁰⁶³ Crítica de AMORÓS, A., “Tema actual, obra clásica”, *Diario 16*, Madrid, 18 de mayo de 1985.

¹⁰⁶⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Caballito del diablo*, un mensaje realista sobre el mundo de la droga”, *ABC*, Madrid, 11 de mayo de 1985, pg. 78.

¹⁰⁶⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Una comedia trágica”, *El País*, Madrid, 14 de mayo de 1985.

ELLO DISPARA. AUTOR: Fermín Cabal. DIRECCIÓN: Ángel Ruggiero. INTÉRPRETES: Fernando Cano, Teresa Gómez, Luis Santos, Francisco Espada y Teresa Cardell. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: José Luis Raymond. Carpa del Teatro Español del 19 de abril al 10 de junio de 1990.

Tras varios años en silencio regresa con *Ello dispara*¹⁰⁶⁶ (1990). Esta es una pieza en la que la elipsis actúa estructurando este retrato sobre las diferentes formas de terrorismo de Estado y los sumideros de la España democrática. Una construcción fragmentada que presenta una historia incompleta, abierta a la especulación y con acciones que van desde lo más cotidiano a otras propias del cine de espionaje o acción. Un complejo entramado que mezcla datos con huecos y equívocos.

Un grupo de policías prepara un "operativo". En él se reproduce un macrocosmos. Periódicos, aparatos de radio y televisión, transmisores y grabadoras inundan el espacio donde transcurre la acción. Son los más media a cuyo lado se encuentran los personajes, una célula institucional, brazo armado del orden público. Se observa una inquietante dinámica de seguimiento entre los media y la subversión subvencionada. Los personajes se burlan de las instituciones, de los políticos presentes en la televisión, de los derechos humanos. "¿A quién odias más, a los moros o a los vascos?" Pregunta un funcionario a otro. Pero estos personajes a la vez sirven y sustentan el orden social al que pertenecen. El receptor asocia el conflicto de la obra con exportaciones de armas, el GAL, los rescates y secuestros no aclarados de nuestro entorno...

Una osada reflexión política de Cabal sin precedentes en la reciente dramaturgia. Es nada menos que una denuncia y un testimonio político y policial de la sociedad española y porque, además, rompe cualquier estructura convencional en sus signos no verbales. De nuevo el escenario circular, la multiplicidad de espacios, la utilización de elementos e iconografías cotidianas. Una metáfora de lo que es España, con la presencia de los noticieros, de la televisión, de los políticos, de los personajes de éxito, es decir, los fenómenos que metaforizan nuestra realidad. Una obra de difícil comprensión que deja ver el duro alegato crítico contra el terrorismo de estado, la guerra sucia, o el uso y abuso de los desagües de la democracia.

El montaje no gozó de una buena acogida por parte de crítica, ni de público. La descomposición de un sistema político, que hoy cualquiera aceptaría, no escandaliza a nadie. Las amnistías incomprensibles, desaparecidos envueltos en el misterio, latrocinio generalizado y otras aguas fecales que discurren por los cada vez más anchos desagües

¹⁰⁶⁶ El texto utilizado y réplicas de nuestro estudio pertenecen a CABAL, 1995a.

de nuestro sistema, no quieren ser digeridos por casi nadie. Temas y denuncias que jamás han subido a nuestros escenarios. Los protagonistas o antagonistas de *Ello dispara* son contemporáneos y correligionarios de cierta época de Fermín Cabal. La obra presenta un planteamiento experimental, sin ambición comercial, pero comprometido con la realidad. Una metáfora de lo que es España, con presencia de noticieros, televisión, políticos, personajes de éxito, es decir, los fenómenos de hoy. Un diálogo entre los más media y los actores, entre información y teatro. Los actores muestran lo que sostiene a esa imagen social, los desagües del sistema. Los políticos proponen una democracia sustentada en desagües repugnantes necesarios. Este discurso el autor se resiste a aceptarlo y trata de ver qué son esos desagües. Es como un episodio de serie negra de televisión, un trasvase al teatro de la sintaxis de un subgénero. Es un ensayo que tiene el valor del intento de renovar la expresión teatral con arreglo a los nuevos medios de dramatización. El lenguaje -el texto- busca, en cambio, un camino más literario, repeticiones, giros de situación para que vuelva a ser la misma, alusiones poéticas a pájaros o nubes que pasan. El director colabora con el sentido de obra abierta que se refuerza con un par de frases en el programa, una de Arthur Miller y otra de Lacan. Así que si los espectadores entienden otras cosas, o no entienden nada, están en el derecho del "deslizamiento del sentido" (Lacan) o de las diversas posibilidades que significan las cosas (Miller), (Valiente, 1990b: 36).

Para Enrique Centeno, *Ello dispara*, es un espectáculo que se atreve a desafiar ciertos discursos conservadores. La dirección imprime serenidad provocativa, obscenamente verosímil, sin falsos subrayados, ni efectos de cine negro. "Todo exhala un apestoso perfume de verosimilitud [...] Demasiados elementos para que no sea considerado *marginal*".¹⁰⁶⁷ López Sancho habla de una equivocidad presente desde el primer minuto. "Pueden ser esos personajes torturados, tensos, animalizados hasta la condición de fieras por su profesional insensibilidad ante la muerte, policías, terroristas, atracadores. ¿Intenta el autor indicar por esa ambigüedad semiótica que es lo mismo, que da lo mismo?" Considera la acción como una repetición de hechos cotidianos: la defecación, el zumo de naranja, la pregunta reprochadora de la esposa, la disponibilidad sexual de otra mujer, la televisión que introduce imágenes de la vida exterior: con atentados terroristas muy concretos, reales, ocurridos aquí, en España, en Madrid, también la presencia en la pantalla de personajes reales, el alcalde Rodríguez Sahagún, el presidente del Gobierno brutalmente insultado por uno de esos jóvenes que se aburren en la espera con la pistola

¹⁰⁶⁷ Crítica de CENTENO, E., "Paisaje de cloaca", *Diario 16*, Madrid, 21 de abril de 1990.

siempre al alcance de la mano. Para el crítico esa indefinición se irá desvaneciendo poco a poco y permite una acción que va desde la escatología a las desnudeces más procaces, al coito y a la blasfemia, a las connotaciones temporales y extremosas de la situación española. Y concluye que el tratamiento técnico en que Cabal relata su breve y condensada historia, tiene más acción que texto y que este es muy descriptivo. Autodescriptivo para la mayoría de personajes. Es más un guion cinematográfico que drama. El valor más efectivo de ese realismo naturalista, al que sirven los actores, es el de poner al espectador ante unas sinuosas denuncias de algo que en distintos ámbitos criminosos pasa en la sociedad, en la que Cabal sugiere que todos, todos, andan complicados.¹⁰⁶⁸ Y Haro Tecglen encuentra que choca en los actores, al principio, la falta de teatralidad en las voces y los movimientos. Son voces un poco agrias, como son las de hoy día en los jóvenes. Considera que también parece un afortunado ensayo para salirse de las convenciones. “Todos están en su buen naturalismo”. El crítico se fija y destaca el bello y atractivo desnudo de la actriz Teresa Cardell, opina que debe ser por razones extra teatrales, aunque aprecia que el uso continuo que el autor y director hacen de este feliz desnudo y “la falta de amaneramiento con que la señorita lo pasea”, basta para añadir un atractivo suplementario a esta investigación dramática.¹⁰⁶⁹

TRAVESÍA. AUTOR: Fermín Cabal. DIRECCIÓN: Fermín Cabal. INTÉRPRETES: Emilio Gutiérrez Caba, Luisa Martínez, Santiago Ramos. ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: José Luis Raymond. TEATRO: Príncipe Gran Vía (Festival de Otoño) del 29 de septiembre al 21 de noviembre de 1993.

*Travesía*¹⁰⁷⁰ (1993) se estrena en el teatro Juan Bravo de Segovia y pasa al teatro Príncipe de Madrid, dentro del Festival de Otoño de 1993. En ella muestra en tres ejemplos y un triángulo, la frustración, engaño y deshonestidad de una generación de tintes amargos, risueños, y derrotada. Según Cabal en la obra hay una mirada un poco ácida hacia ciertas conductas: “una obra muy seria aunque tenga tratamiento de comedia” (*ABC*, 29-09-1993).¹⁰⁷¹ Habla de cosas que le preocupan a través de una historia de amor entre dos personas en la que una está casada. El argumento parte de una pareja de

¹⁰⁶⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Ello dispara*, cine negro para escenario negro: Cabal en la carpa del Español”, *ABC*, Madrid, 20 de abril de 1990, pg. 116.

¹⁰⁶⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Estudio dramático con desnudo”, *El País*, Madrid, 21 de abril de 1990.

¹⁰⁷⁰ El texto de referencia en nuestro estudio de la obra es la edición CABAL, 1993.

¹⁰⁷¹ El estreno de esta noche, GALINDO, C., “Fermín Cabal: En *Travesía* hay una mirada un poco ácida hacia ciertas conductas”, *ABC*, Madrid, 29 de septiembre de 1993, pg. 101.

izquierdas que intenta salvar su relación y para ello inician un viaje hacia África en un barco mercante. Dos personajes desencantados que buscan la emoción en una nueva vida pero que se llevan con ellos sus rencores e infidelidades y el sentimiento de haberse defraudado. En el barco encontrarán un antiguo hippie convertido en misionero laico. Todo ello se sirve en soporte de vodevil, con marido cornudo, puertas, camarotes idénticos y camas que sirven igual para acostarse que para esconderse debajo de ellas. Cabal utiliza un lenguaje depurado e irónico y una situación, que a través de la confusión inicial de espacios, destaca la originalidad de los distintos encuentros entre los personajes. Unos personajes que cuando la lógica pide su renovación, optan por perpetuarse en el poder refugiándose en mentiras o adicciones para superar la tensión. Retrato de la generación que en el hoy del estreno se repartía la mitad en el poder y el resto en la mísera frustración. Análisis mediante una travesía en barco viajando a Guinea, con tres personajes, cadáveres vivientes, que fueron incapaces de transformar y encontrar el futuro de la historia española.

Hay una clara crítica al Partido Socialista -entonces en el poder- desde la distancia vodevilesca -con el triángulo amoroso incluido- protagonizado por los personajes símbolos de la adicción al poder y la falta de resolución y dignidad para abandonarlo. El hippy que se preguntaba dónde han ido las flores y hoy, entre ecologismo y escapismo, huye de su realidad renunciando a toda esperanza. Otro es el revolucionario de la ORT, la Liga Comunista o el "Felipe" (FLP) de los sesenta y hoy trincador, aficionado al coche de lujo, al puesto de ministro en la "nueva" etapa. El triángulo lo completa la universitaria parásita, entre la ninfomanía progre y la ignorancia de lo que sus esporádicos compañeros de cama hacían mientras invocaba la palabra feminismo sin saber qué era aquello, hoy vive de su marido y explota su físico en prostitución gratuita. La obra propone qué es lo que ha llevado a estos personajes a tamaña situación. No aclara el futuro pero deja transparente el pasado y el presente, dominados por la corrupción, la mentira y el hastío.

Cree Enrique Centeno que faltarían algunos personajes -como el sindicalista convertido en ministro embustero- pero considera que es una parábola clara. Ve que son personajes absorbidos por el "felipismo", que terminan cerrados en su propio ámbito, un camarote de encuentros y contradicciones, metáfora donde muestran su miseria y su incapacidad. Ve autocrítica y propósito final de volver a empezar, de iniciar el viaje "desde cero". Ve esperanza, porque los personajes son conscientes de su capitulación y muestran la imagen de lo que es preciso evitar. *"Cabal muestra el espejo para que juzguemos y reflexionemos"*. Todo en clave de comedia, con amargo humor, chispeantes

diálogos y buenos recursos como la partida de ping-pong, la utilización de un solo camarote de doble juego, las escenas injertadas o la que anticipa el final mediante la narración de la actriz-personaje -un procedimiento original de teatro épico-. No hay crispación sino burla, diversión para tan áspera crítica. En algún momento tropieza con dificultades, alguna escena que parece se le va de las manos, pero consigue llegar al final magistralmente y plasmar el teatro más consciente de su generación en una obra ya de imprescindible referencia.¹⁰⁷²

CASTILLOS EN EL AIRE. AUTOR: Fermín Cabal. DIRECCIÓN: José Luis Gómez. INTÉRPRETES: Juan José Otegui, Pepo Oliva, Jesús Castejón, Susi Sánchez, Chete Lera, Rosario Santesmases. ESCENOGRAFÍA e ILUMINACIÓN: Simón Suarez, VESTUARIO: Adolfo Domínguez. Teatro La Abadía del 21 de abril al 18 de junio de 1995.

La crítica queda evidenciada en *Castillos en el aire*¹⁰⁷³ (1995). La historia se desarrolla en España y en un ámbito de corrupción generalizada. Un tipo gris, que ocupa un pequeño cargo secundario, se rebela y trata de someter a chantaje a un alto cargo del partido. La exigencia de más de cien millones hace que el atacado tema, de su atacante, que sabe algo muy grave. A partir de ahí todos estos `políticos son corruptos, todos sospechosos y complicados en actividades atroces no concretadas. Dirigentes del partido con más años que prestigio -como ellos mismos recuerdan- muestran el lado más miserablemente humano de su condición de políticos corruptos.

La obra se estructura en dieciocho escenas breves, de diálogos rápidos, certeros y ritmo trepidante, con un comportamiento que recuerda a los del cine negro, personajes convertidos en auténticos gánsteres de puño blanco, Jaguar, citas de Machado, aficiones a Mahler, enredos con sus mutuas mujeres. El chantaje interno, la zancadilla y la traición, siempre con fines personales, inundan los despachos de este castillo miserable al que el autor se asoma para descubrirnos lo que en realidad ya sabíamos.

Para Enrique Centeno resulta una dura diatriba contra la corrupción de la última etapa socialista: “Una pieza dura, inmediata e inequívoca sobre la situación política española durante el gobierno del PSOE y con un alto grado de hostilidad frente al partido en el poder”.¹⁰⁷⁴ Haro Tecglen también identifica *Castillos en el aire* con los socialistas. Dice que aunque no se pronuncie su nombre lo pensaban todos los espectadores. Comenta

¹⁰⁷² Crítica de CENTENO, E., “El “hippy”, el rojo y la feminista”, *Diario 16*, Madrid, octubre de 1993.

¹⁰⁷³ El referente de texto tomado en nuestro estudio es: CABAL, 1996.

¹⁰⁷⁴ Crítica de CENTENO, E., “Aquellos progres indeseables”, *Diario 16*, Madrid, 23 de abril de 1995.

como el autor utiliza la técnica de *La ronda*: un personaje que contacta con otro y este a su vez lo hace con el siguiente y así de dos en dos personajes. Si en *La ronda* la sífilis era el círculo infernal en esta es la corrupción política a todos los niveles: dinero y sangre vertida. Habla del que se enriquece y el que lo sabe, calla y consiente; el que decide incorporarse al círculo naturalmente y el que pretendía retirarse. Un teatro de denuncia, que según parecer del crítico, habiendo estado dentro del partido el autor, desencantado muestra su rabia y frustración. Una obra que avergüenza un poco, que molesta a muchas personas pero que resulta valiosa por lo que tiene de catarsis. El autor acusa en un diálogo directo, sin ambages y a veces cínico. Algunos se indignaron, los aplausos no fueron abundantes en el estreno. El autor muestra una realidad y su desplome. Muchos espectadores se desconciertan con esta dureza sin descanso donde hasta el amor es negativo y aprovechado. Un panfleto, un alegato donde todo resulta claro.¹⁰⁷⁵ Y López Sancho afirma que es una nueva forma de comedia de costumbres, concretamente de malas costumbres políticas. Con un realismo extremado y vigoroso en el brutal lenguaje y la sinceridad de situaciones. La obra muestra nuestra sociedad, de ahora, sin pudores, con una técnica cinematográfica de escenas, con duros diálogos por parejas que enfrentan sucesivamente a los cuatro hombres y dos mujeres que forman parte de un grupo político que está en el poder. Cree que la indeterminación, paradójicamente, aporta un acertado toque crítico que describe una situación generalizada. Esta indeterminación, el motivo del chantaje, se aclara por los parecidos de los personajes con seres que se conocen y que hacen del suceso algo claro. Pero Cabal al tiempo, con su riqueza de ideas, de metáforas e imágenes, enriquece y ennoblece esta descripción despiadada de un momento duro y conflictivo de nuestra realidad sociopolítica, que desenmascarada y a la que pega fuerte.¹⁰⁷⁶

En la sala Mirador de Madrid estrena *Otra noche sin Godot* (2001), sugestiva síntesis de los momentos claves de la escena mundial. Como hombre de teatro, Fermín Cabal, cultiva otros campos como la dirección, la adaptación o el ensayo. En este campo publica *Teatro español de los 80* (1985) en colaboración con José Luis Alonso de Santos, y *La situación del teatro en España* (1994). También escribe guiones cinematográficos y televisivos. Fermín Cabal cabe ser considerado uno de los nombres privilegiados de nuestro teatro porque la mayor parte de sus textos han sido estrenados por compañías y

¹⁰⁷⁵ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Los socialistas”, *El País*, Madrid, 25 de abril de 1995.

¹⁰⁷⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Castillos en el aire*, gran impacto realista y crítico de Fermín Cabal”, *ABC*, Madrid, 22 de abril de 1995, pg. 81.

en espacios de muy diversa entidad. Ha influido en generaciones posteriores, ocupando un lugar predominante en la escena postfranquista.

Sebastián Junyent¹⁰⁷⁷ (*Madrid*, 1948 - *íd.*, 2005).

Actor en la compañía de Martínez Soria, perteneció luego a grupos independientes y a diversas compañías profesionales antes de dedicarse a la escritura dramática. Actor cómico de café-teatro, recibió su bautismo como autor con una obra de este género, *Ella y sus ellos* (1971), estrenada en Madrid. Su teatro se caracteriza por la adopción de modelos genéricos reconocibles por el espectador, como el sainete o la comedia burguesa, para mezclarlos con nuevos registros y darles mayor trascendencia. Así es el caso de obras como:

HAY QUE DESHACER LA CASA. AUTOR: Sebastián Junyent. DIRECCIÓN: Joaquín Vida. INTÉRPRETES: Amparo Rivelles y Lola Cardona. ESCENOGRAFÍA: Javier Artiñano. Estrenado el 28 de diciembre de 1984 en el Teatro Principal de Valencia. En Madrid Teatro de la Comedia del 17 de enero al dos de junio de 1985. El éxito la prorroga a más de un año, representándose después en el Teatro Fígaro del 25-10-1985 al 4-5-1986.

*Hay que deshacer la casa*¹⁰⁷⁸ (1983), premio Lope de Vega 1983 y su mayor éxito, estrenada en 1985, luego adaptada al cine. En ella enfrenta, en un diálogo desnudo encarnado por dos hermanas, dos maneras de ver España, dos formas de asimilación de una educación opresora de casi cuarenta años. Junyent declara: “Quería contar un poco por qué muchas mujeres tiran la toalla hacia la mitad de su vida, no buscan más” (Santa-Cruz, 1985b: 34-35). El tema, rico en sugerencias, explora los resortes de la conducta femenina, la influencia del medio familiar sobre la mujer, la capacidad emotiva de la memoria, el permanente conflicto entre realidad y sueño, lo deseado y temido, la incapacidad de vivir realmente una libertad porque la conformación de la personalidad femenina se ha impuesto. Dos mujeres víctimas, en última instancia, de una mala educación por parte de una sociedad egoísta y sin verdaderos principios sociales. Diálogo de humor y de dramatismo, alternancia de alegría y angustiada soledad, incluso algún brote de violencia. Las dos hermanas, mujeres de una provincia que fue reprimida y

¹⁰⁷⁷ Sobre el autor hemos consultado OLIVA, 2002.

¹⁰⁷⁸ La obra de referencia para nuestro estudio está en la edición: JUNYENT; MAQUA y BARBERO, 2010.

represora, vuelven a encontrarse en la que fue casa de sus padres, “hay que deshacerla”, repartir la herencia. Una trató de escapar, fue por el mundo, compañera de varios hombres, trabajadora; la otra es ama de casa, madre de familia. Las dos han llegado a las mismas frustraciones y llevan inscrito un destino elaborado por la educación o por la represión demasiado fuerte. Un padre fuerte, duro y distante, una madre cosificada, un colegio de monjas insensible; y los hombres, los maridos, que utilizan, engañan a la mujer, o la dejan en soledad.

Hay un brillante momento teatral: el destroz del retrato del padre, insultado y golpeado en una rebelión repentina, pero al final una de las hermanas, arrodillada y llorando, lo repara mientras cae el telón. La obra se enmarca en una condición característica de “clase media alta”, un viejo y tiránico notario, que ha gobernado su casa con formulismos de familia tradicional y aparece como el gran culpable. El recuerdo es el gran protagonista. Se mezcla lo que pasó con la reacción de los personajes ante el recuerdo, de tal manera que pasado y presente acaban confundiéndose, como si el hecho de recordar tuviera tanta o más fuerza que el de vivir. Laura y Ana discuten, se aproximan. Las confidencias y recuerdos las acercan. Descubren la fuerza del pasado y lo inútil de sus sueños, diferentes, pero acordes en los resultados. Junyent acierta a imponer el contorno de las dos hermanas, los maridos, los hijos, la humilde vida cotidiana (Santa-Cruz, 1985a: 35-36).

La crítica elogia el texto y a las actrices y el público responderá elevando el montaje a la categoría de éxito. “Una enorme parte de la burguesía femenina frustrada va a reconocerse en la obra. Las gradaciones de lo cómico a lo dramático o a lo melodramático, las leves alusiones eróticas, la relación cambiante entre las dos mujeres, los golpes de efecto, la nostalgia, la colocación del monólogo, la ternura, el diálogo bien escrito hacen de la obra un éxito” (Haro Tecglen).¹⁰⁷⁹ “Dos hermanas que se encuentran en la casa paterna después de veinte años de haberse separado [...] Un diálogo rico en situaciones muy bien desarrolladas, que cuentan y desmenuzan la historia de dos mujeres, con una sensibilidad, vivencias, ilusiones, desencantos y vacíos propios de las “reinas de la casa...” (Arroyo).¹⁰⁸⁰ “Amparo Rivelles y Lola Cardona sacan partido a sus personajes y se

¹⁰⁷⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Mujeres frustradas”, *El País*, Madrid, 20 de enero de 1985.

¹⁰⁸⁰ Crítica de ARROYO, J., “*Hay que deshacer la casa*: un autor entre dos grandes actrices”, *YA*, Madrid, 19 de enero de 1985.

ganan, sobre todo, las simpatías del público femenino que se conduce con ellas” (Monleón).¹⁰⁸¹ “Tragedia de dos mujeres que se ven obligadas a lidiar con su vida gris, anodina, cargada de frustraciones permanentes, vida que les pesa en el gozne mismo de su existencia y de la que, en confesión dolorosa y conjunta, nos enteraremos de qué manera la abominan” (Aizarna).¹⁰⁸²

SEÑORA DE... AUTOR: Sebastián Junyent. DIRECCIÓN: Joaquín Vida. INTÉRPRETES: Germán Cobos, Irene Gutiérrez Caba, Alberto Magallanes y Vura Serra. ESCENOGRAFÍA: Javier Artiñano. VESTUARIO: Francisco Delgado. Estreno: 14 de agosto en el Real Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial. En Madrid Teatro Fígaro del 25 de septiembre al 16 de noviembre de 1986.

El teatro Fígaro sirve de marco, en 1986, al estreno de *Señora de...*¹⁰⁸³ (1986). Una obra de corte benaventino, que se percibe en muchos de los diálogos. Una vez más se basa en la perspectiva femenina, a partir de un triángulo amoroso que sirve como excusa para abordar temas como la rutina matrimonial, los intereses materiales y las convenciones sociales (Santa-Cruz, 1986b: 30-31). La crítica le achaca un exceso de bla, bla bla... Milagros Algaba se fija en el sorprendente final de esta trama que gira en torno a un marido, su amante y su esposa. Esta última una mujer de carácter fuerte y muy valiente, que resuelve el problema que se le plantea de una manera positiva pero sorprendente para nuestra mentalidad española.¹⁰⁸⁴ José Monleón tras apuntar la herencia benaventina de la obra, nos relata el tema de la misma, un clásico dentro de la comedia burguesa, la crisis y liquidación de un matrimonio con presencia de un tercer personaje. Se habla y habla de los sentimientos de cada cual y tanto se habla de lo que a uno le pasa que da la impresión de que no le pasa nada. La comedia es habilidosa e inteligente, con una solución inhabitual. Pero todo se ahoga en la palabrería. Muerte, amor, recuerdos, todo se vuelve palabras. Los personajes dicen lo que les pasa más que realmente les pase. Faltan silencios, falta hondura, falta memoria real.¹⁰⁸⁵ En la misma línea apunta Haro Tecglen que escribe que la fuerza de organización teatral de este autor se resuelve convencionalmente con situaciones de fuerza, fines de acto en punta, diálogos directos

¹⁰⁸¹ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Dos buenas actrices para un melodrama eficaz”, *Diario 16*, Madrid, 19 de enero de 1985, pg. 24.

¹⁰⁸² Crítica de AIZARNA, S., “Amparo Ríbelles y Lola Cardona, dispuestas a *Deshacer la casa*”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 15 de agosto de 1985.

¹⁰⁸³ El texto de referencia en nuestro estudio: JUNYENT, 1989.

¹⁰⁸⁴ Crítica de ALGABA, M., “*Señora de...* tiene un desenlace sorprendente”, *El Alcázar*, Madrid, 27 de septiembre de 1986.

¹⁰⁸⁵ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Señora de...*”, *Diario 16*, Madrid, 5 de octubre de 1986.

que, a veces, se alargan más allá de lo que se requiere para justificar las sorpresas o transiciones de los personajes.¹⁰⁸⁶ Y Julia Arroyo la encuentra forzada, una historia que resulta falsa, como si se hubiera empezado por el final y se forzara a los personajes a llegar a él. Cada acto repite el esquema, la misma situación y los diálogos, salvo alguna fugaz chispa de ingenio, se alargan en reiteraciones inútiles. Los personajes están contruidos con tópicos y generalizaciones, no tienen vida propia y las situaciones no surgen y se resuelven dentro de una credibilidad dramática.¹⁰⁸⁷

GRACIAS, ABUELA... AUTOR: Sebastián Junyent. DIRECCIÓN: Eduardo Fuentes. INTÉRPRETES: Julia Martínez, Carmen Rossi, Teófilo Calle, Emma Suárez y Valentín Hidalgo. ESCENOGRAFÍA: Zaris. VESTUARIO: Pedro Moreno y Eva Arreche. Estreno: 20 de febrero de 1990 en el Teatro Imperial de Sevilla. En Madrid Teatro Príncipe-Gran Vía del 28 de marzo al 28 de mayo de 1990, parando la semana de San Isidro (14 al 20 de mayo) por acontecimientos de esta programación en el teatro.

Su presencia escénica disminuyó en los últimos años, en parte por su dedicación a la televisión, pero a destacar tenemos *Gracias, abuela*¹⁰⁸⁸ (1989), que sube al escenario el tema de la droga. Es el melodrama de Marta Galán, una mujer que fue prostituta en un burdel de la calle Hortaleza, se casó, tuvo un hijo y se enriqueció. Ahora se dispone a escribir sus memorias en un chalet aislado, donde vive con su criada-amiga compañera del prostíbulo y donde es visitada asiduamente por un íntimo amigo médico. Todo está en equilibrio hasta la aparición de Nuria, nieta de esta mujer, que trae problemas de drogas y llega solicitando dinero. Es heroinómana. La abuela se lanza a la rehabilitación de su nieta, con la ayuda de su criada amiga Susa y el médico, y nada le importan las posibles reacciones sociales. Finalmente curada por el enérgico tratamiento, Nuria recobra su libertad. Cuando ya está recuperada, después del infierno pasado, aparece un amigo de la nieta que la da una jeringuilla y todo comienza de nuevo. Todo ha sido inútil. La abuela reaccionará duramente y le pegará un tiro matándola. La prefiere muerta.

Centeno en su crítica *Melodrama con droga* dice que por momentos se muestra la caligrafía perfecta del género a pesar de que en los largos diálogos las réplicas se adivinan. Cree que el texto carece de situaciones, que reflejen comportamientos más universales o que desentrañen conflictos sociales, a pesar de su brillante escritura. La nieta heroinómana y la abuela empeñada en desengancharla es una situación que no da para

¹⁰⁸⁶ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Triangulo burgués”, *El País*, Madrid, 28 de septiembre de 1986.

¹⁰⁸⁷ Crítica de ARROYO, J., “El viejo triangulo”, *YA*, Madrid, 28 de septiembre de 1986.

¹⁰⁸⁸ El referente de texto que hemos utilizado en nuestro estudio de la obra es JUNYENT, 1993.

mucho: alguna escena patética, lo sabido sobre lo duro de la drogadicción... La hermética casa, alguna alusión sobre lo que ocurre fuera, el oscuro pasado de la rica viuda son insinuaciones apenas sin desarrollar. La acción se detiene en exceso y las situaciones se alargan hasta el desenlace final, que resulta una crónica anunciada. La piedad que trata de inspirar la joven y desvalida protagonista sería clave para calificar la obra de melodrama.¹⁰⁸⁹

Según Eduardo Galán una mezcla de teatralidad, ritmo e intensidad acertada que se debe a la sensibilidad del autor. Piensa que el autor se desborda entre tantos elementos y bordea la sensiblería pero sin caer en ella. Concluye que es un drama realista brillante y con momentos cómicos que eliminan exceso de sentimientos y tensiones acumuladas, que remueve la conciencia. Brillante y con momentos cómicos que eliminan un exceso de sentimiento y tensiones acumuladas.¹⁰⁹⁰

Para López Sancho presenta un buen sentido de la estructura dramática. Un primer acto expositivo, de acción rápida y escueta; un segundo con la aparición del nudo, también rápido y directo. Una obra en la que se describe un problema de hoy con escenas que van de causa a efecto. Pero encuentra un problema, las escenas “simpáticas” no relacionadas directamente con el suceso pero que serían necesarias para universalizar el problema, para insertarlo en contextos sociales e investigar las causas del enganche de la chica. Así el asunto queda descriptivo, fijando imágenes y faltando motivos profundos del comportamiento de Nuria y Carlos su amigo, amante e inductor. Cuando el conflicto llega a su clímax, la solución es demasiado rápida y Marta en escenas sucesivas cambia de condenar a confiar. En su culminación, cuando Nuria muestra la droga a la abuela, se ofrecen dos posibles caminos para Marta. El autor elige el melodramático y produce una ambigüedad desconcertante. ¿Qué quiere decir, que el drogadicto no es recuperable? La decisión última de la abuela es lógica mirando las anteriores. Se propone un drástico tratamiento como solución única al problema del drogadicto. El crítico resume diciendo que todo ocurre directamente, expuesto con claridad y rigor, como en una crónica de sucesos y que Junyent plantea un enfrentamiento valiente, arriesgado, con un tema llevado al melodrama, pero sin público para lo melodramático. Concluye que mejor si

¹⁰⁸⁹ Crítica de CENTENO, E., “Melodrama con droga”, *Diario 16*, Madrid, 30 de marzo de 1990.

¹⁰⁹⁰ Crítica de GALÁN, E., “Aldabonazo ético y artístico”, *YA*, Madrid, 2 de abril de 1990.

hubiera cambiado escenas descriptivas por otras sobre las causas y aspectos sociológicos del caso.¹⁰⁹¹

La aplicación del título supone que la víctima agradece a su abuela el terrible desenlace. El autor afirma así su discutible e incluso condenable tesis, pero la suya. Este no oculta la violencia en escena, mono, escenas de recuperación, tentación, recaída y muerte. Pero esta dureza es espectáculo y se nota a pesar de que está hecha con realismo cercano al naturalismo. Para Haro Tecglen todo es tópico, teatral y literario. Cree que la plaga de la droga es más rica en situaciones y emociones en la propia vida. Los actores, dirá, son buenos en este género y Junyent un maestro de lo cotidiano, y este asunto melodramático puede serlo para mucha gente. El autor lleva el diálogo con soltura y prontitud pero se alarga con los antecedentes y las explicaciones. Hay dos momentos estelares y lo demás es relleno con descripción de tipos y reiteración de justificaciones. El público aplaudió acongojado por el drama y su dureza.¹⁰⁹²

SOLO PARA MUJERES. AUTOR: Sebastián Junyent. DIRECCIÓN: Junyent. INTÉRPRETES: Kiti Manver, María Isbert, Andoni Ferreño, Juan Ribó. ESCENOGRAFÍA: Rafael Redondo. Teatro Marquina del 17-9-1992 al 30-5-1993.

*Solo para mujeres*¹⁰⁹³ (1992) se basa en los resortes de la comedia tradicional pero aporta interesantes juegos dramáticos, siempre atentos a temas de actualidad. La publicidad de la obra se anuncia como:

¿Qué le puede suceder a una rica neurótica virgen de treinta años que decide suicidarse en un hotel, si por equivocación se encuentra en su habitación con un “supermacho” que alquila sus favores sexuales por horas? ¿Y si además el estereotipado novio de la virgen se presenta de improviso en la habitación? ¿Qué pasaría? “Solo para mujeres” es una obra divertida, entrañable que plantea un punto de reflexión sobre las relaciones amorosas en la actualidad (Cartelera de ABC).

¹⁰⁹¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Gracias abuela..., inevitable “melo· de un problema real: la droga”, ABC, Madrid, 30 de marzo de 1990, pg. 113.

¹⁰⁹² Crítica de HARO TECGLEN, E., “Droga y asesinato redentor”, *El País*, Madrid, 31 de marzo de 1990.

¹⁰⁹³ Texto utilizado en nuestro estudio: JUNYENT, 1994.

Enrique Centeno aclara que el título se refiere al chico de alquiler que, equivocándose, entra en la habitación de la depresiva protagonista cuyo tradicional novio llegará más tarde. Que con estos personajes y una locuaz camarera compone Junyent su comedia llena de situaciones graciosas y de un diálogo chispeante. Considera el crítico que el primer cuadro del segundo acto es muy largo, que la acción se detiene y los diálogos se estiran cansina e innecesariamente hasta producir aburrimiento. La comedia naufraga al menos quince minutos, esto se solucionarían con la tijera porque esos quince minutos ni siquiera son necesarios.¹⁰⁹⁴

Más le sobra a Haro Tecglen para quien le resulta una obra interminable. Dirá que en realidad falla el chiste y que toda la comedia es un chiste. Una señorita pudorosa, irrupción de un chico de alquiler, consiguiente e ilógico equivoco, aparición del novio formal y triangulo que se resuelve con el chiste. Un final que se hace obvio desde el principio, la chica se queda con los dos. El formal como marido y el otro con la tarjeta de crédito, así se la acaba la histeria. Todo podría escenificarse en menos tiempo o no contarse. Opina que Junyent se enamora de su obra hasta no querer abandonarla, que ha pasado de lo dramático de calidad a lo cómico comercial entrando en la categoría de autores cuyo único propósito es divertir y que en esta obra parece conseguirlo. Los actores logran hacer reír con su buen trabajo. María Isbert, que hace un papel de acompañamiento, comenta todo lo que está sucediendo y a la vez que reitera lo que los demás han dicho. Finalmente un quinto penoso actor, un perro, drogado, casi inmóvil, tienen que llevarle en brazos, el infeliz se va quedando dormido donde puede.¹⁰⁹⁵

Para López Sancho también es una pieza para hacer reír, con agudos apuntes satíricos sobre el comportamiento humano, muy de hoy, de una situación social con crisis del sentir, del actuar, de la moral, de los tics o manías de gentes sometidas a presiones pseudomorales, falsamente psicológicas y culturales. Cree que Junyent recurre más a la documentación textual que a la observación directa para componer sus personajes, pero logra comicidad y frescura en un suceso, que en rigor es una sola situación, con solución cómica y desvergonzada y que no por previsible es menos eficaz. Una comedia atrevidamente verde, descriptiva de los criterios actuales entorno al sexo, al autocontrol y autoconocimiento, acomplexado por fondos freudianos ingeniosamente caricaturizados. Un sainete de camarera, dos anormales enfermos de psiquiatría sexual -ella suicida, indecisa, maniática de la introspección y el novio con horror irresistible al vacío y a la

¹⁰⁹⁴ Crítica de CENTENO, E., “Solo para mujeres”, *Diario 16*, Madrid, 21 de septiembre de 1992.

¹⁰⁹⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Otro triangulo”, *El País*, Madrid, 21 de septiembre de 1992.

altura- y un chico sano hasta morir -un sinvergüenza especializado en satisfacer deseos sexuales complicados de clientas femeninas y que en realidad es un muchachón vasco enamorado y conformista-. Una galería chistosa bien dibujada. Finalmente el crítico apunta la recreación en exceso del autor al dibujar sus personajes, que por dirigirlos él, no ha sabido peinar lo que sobra de texto. La comedia ganaría aligerándola media hora, con mayor ritmo y más vivacidad en el desenlace inmoral y satírico. Una comedia menor que puede ir a más con un poco de tijera.¹⁰⁹⁶

TRATO CARNAL. AUTOR: Sebastián Junyent. DIRECCIÓN: Junyent. INTÉRPRETES: Manuel Galiana, África Gonzalbes. ESCENOGRAFÍA: Burman. ILUMINACIÓN: Inseel. Teatro Lara del 22 de mayo al 16 de junio de 1996.

Trato carnal (1995) es una pieza de dos personajes. Junyent explora en ella la construcción dramática y los recursos de la conversación para dar vida a los problemas de Carmen, joven prostituta en sus horas libres, y Diego, vendedor ambulante, que la contrata para practicar el sexo y que después de una conversación en la que ambos se ocultan y se desenmascaran, el sexo acabará por hacerse imposible. Una fuerza más intensa, más profunda, hará encontrarse a estos dos personajes cuyo parentesco social, sentimental y moral será dramáticamente hermanado por la semejanza de sus angustias, frustraciones y miedos. Son hijos de la soledad y la miseria. El cuarto de una casa de citas es el escenario de esta batalla entre Carmen, que oculta inmotivadamente su nombre, y Diego, el desconocido al que la chica se empeña en haber visto antes de pintor callejero de pintadas futboleras.

Un argumento sobre el que Haro Tecglen ironiza diciendo que un hombrecillo tuvo mala suerte, le iba mal y vio una chica atractiva, se la llevó y le fue a tocar *la puta más estúpida de la ciudad*. Dice el crítico que cuando esto lo dice el personaje, ya muy entrada la obra, él ya lo sabía. Bastaba con oírla hablar, sus remilgos y vulgaridades, su falta de gracia y atractivo. Habla del personaje de Carmen, que debía ser gracioso, femenino, pícaro, ingenua, atractiva y resulta reventante. Una puta no puede ser tan cargante como la que se ha inventado Junyent porque no ganaría un céntimo y nuestro cliente desesperado, Diego, se aguanta y no puede desprenderse de ella por esas circunstancias del teatro, que van contra lo natural. Este aguante se explica al final, que tarda en llegar,

¹⁰⁹⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Sátira, humor y risa en *Solo para mujeres*, de Sebastián Junyent”, *ABC*, Madrid, 19 de septiembre de 1992, pg. 93.

y está motivado por la bondad del hombre y la posibilidad de convertirlo en amor, una vez se ha convencido de que ambos son deshechos de esta sociedad. Otro factor de explicación es la intervención de la Virgen a la que la chica se encomienda en sus apuros. Así el sainetillo del hotel de paso se va convirtiendo en comedia de amor y milagro. La chica devuelve el dinero, suprime sus tarifas, suplica amor y terminan en una cama por amor. Para conseguir la hora y media de espectáculo la cuestión se alarga y se acumulan obstáculos para que la pareja no se separe -cumplimiento del contrato o irritación del cliente ante la estúpida puta-. Así se busca que se produzca el tránsito o la mutación de los caracteres para pasar de desconocidos a hostiles y de hostiles a amatorios. Todo resuelto con un diálogo suelto, fresco y bien escrito, pero es una lástima que no tenga profundidad, pensamiento, ingenio o humor.¹⁰⁹⁷ Para López Sancho, en cambio, superar la dificultad de esta situación teatral, más que cerrada encerrada en sí misma, es una preciosa hazaña de sólido y agudo autor teatral. Las invenciones para producir situaciones nuevas, la presión de los maderos que piden desde la portería la documentación de esos dos que ocupan la habitación erótica, la tensión de la chica ante la amenaza latente de ser retenida como reincidente en el oficio, el desconcierto del cliente que busca respuestas a los interrogatorios policiales que teme, los muchos matices en que los personajes se debaten, la soledad de dos en compañía... es la gala de un texto lleno de ingenio, de refinado psicologismo, de humor que hace reír y de ternura que emociona. La valora como una pieza bien construida y bien interpretada. Un acierto en la sencillez realista del montaje. Un gran juego de teatro en profundidad capaz de pasar sin transición del sollozo a la sonrisa y a la risa. Gran teatro intimista, delicado, difícil, al que el crítico solo encuentra una pega, el título -que se queda corto y en el exterior- porque considera que el trato de ese hombre y la mujer es mucho más emocionante, más oscuramente revelador y más complejo que lo que este refleja. Es más teatro.¹⁰⁹⁸

Juan Polo Barrena (*Madrid*, 1936).

Dramaturgo de vocación, su obra está más publicada que estrenada.

¹⁰⁹⁷ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “La puta más estúpida de la ciudad”, *El País*, Madrid, 25 de mayo de 1996.

¹⁰⁹⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Trato carnal*, espléndido dueto ejemplar, de Sebastián Junyent”, *ABC*, Madrid, 25 de mayo de 1996, pg. 94.

Recibió el premio Diego Sánchez de Badajoz por *Ejercicios de amor en el Gran Guiñol* (1976) y el Tirso de Molina en 1977 por *La delicada y exquisita desaparición de un hombre* (1977).

LA MUERTE DE BRUNELDA. AUTOR: Juan Polo Barrena. DIRECCIÓN: Antonio Corencia. INTÉRPRETES: Aurora Bautista, Manuel Benito, Enrique San Francisco, Miguel Caiceo, Alberto Alonso, Juan Gea. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Mario Lacoma. MÚSICA: Pink Floyd. Teatro Beatriz del 21 de abril al 15 de mayo de 1983.

En 1982 el premio Calderón de la Barca quedó desierto, pero se concedió un accésit a *La muerte de Brunelda*¹⁰⁹⁹ (1982) de nuestro, por entonces, novel autor. La obra se estrena en el teatro Beatriz de Madrid. Es una obra simbólica sobre la decadencia de los hombres. Una decadencia aquí establecida en una monstruosa mujer imantada de poderes. La acción se desarrolla sobre una sola situación. La pieza describe un ambiente de clausura abandonado y sucio, en el domina un personaje, Brunelda, de voluntad despótica, que esclaviza a quienes le sirven. Ella es sensual, veleidosa, malhumorada, mandona, exigente, maternal. Es una mujer enfermucha, con tres o cuatro siglos de edad según dice ella y que aparece siempre en su cama o junto a su balcón. Ella, entre cariños y tiranías, se enamora del vecino y supone que este la protegerá en todos los sentidos porque la situación de la casa no puede ser peor, ni mayor la necesidad de sus fidelísimos amantes. Pero este vecino, que aparece y del que se enamora, es un personaje acostumbrado a la libertad y se rebela contra la tiranía de ella. Brunelda se resistirá con malos modos, pero la chispa de la rebeldía ha prendido entre sus amantes y estos antiguos sumisos la cercan y la matan.

La obra es una pieza barroca, con un lenguaje lleno de sutiles observaciones. Es quizá una consecuencia del teatro del absurdo o una alegoría voluntariamente oscura. El autor pone grandes dosis de lirismo, con capacidad para componer frases que suenan bien y establecer contradicciones que resultan paradójicas y hacen polivalentes los posibles significados. Puede ser, sencillamente, la dictadura de la opresión, la tiranía que con falsas realidades acaba por domesticar a los hombres haciéndoles renunciar a su capacidad de decisión o a su libertad.

La crítica no es favorable a la obra de la que dice: “Pieza con una simbología de escaso aliento que no logra interesar al público” (Pablo Corbalán). “No concebida con estructuras

¹⁰⁹⁹ Hemos manejado para nuestro estudio del texto: POLO BARRENA, 1983.

dramáticas al uso, sirve como experimento de teatro de cámara o "teatro independiente" (Díez Crespo). "Puede ser muchas cosas, si nos empleamos en divagar: la muerte de una oscura tiranía" (García Pavón). Este crítico destaca como un ejemplo curioso el desfile de Brunelda subida en lo alto como en una procesión y concluye diciendo que al espectador medio solo le llegan espaciadas sensaciones poéticas y no consigue adivinar de qué va aquello. López Sancho dirá del autor que aparece como un escritor de fácil fluencia y de ideas complejas y oscuras. Y que su texto queda muy abierto a distintas interpretaciones. García Rico deja muy claro lo que piensa cuando da su opinión centrándose en la actriz protagonista: "Aurora Bautista se empeña en aventuras teatrales llenas de peligro. Aquí se estrella definitivamente".¹¹⁰⁰

Obras suyas son también *La casa perdida* (1982), *Hermosos juegos de noche* (1984), *¿Por qué a nosotros, Willy?* (1985), *María Dubrovskaya, primera actriz* (1986) y, más recientemente, *Invitado de honor* (2000). Otras obras suyas son: *Héroes*, *La casa perdida*, *Las viejas hermosas*, *La isla de los cangrejos*, *Madame Brígida*, *La balada de la descomposición universal*, *Máscaras*, *Viaje a la Arcadia*, *Juegos y milagros*, *Pavana de mártir y delirio*, *Los eslabones*, *Tierra de promisión*, *Todo será silencio* y *Nuestro hogar*.

Francisco Benítez Castro (Córdoba, 1944).

Dramaturgo de enorme riqueza expresiva es fundamental en la cultura del teatro cordobés. Estrenó en Barcelona dentro del circuito teatral independiente *La víspera* (1975), escrita en colaboración con Adolfo Núñez de Castro. Después estrenará *Los invitados* (1976) en la Universidad de Granada (Oliva, 2002: 297).

FARSA INMORTAL DEL ANÍS MACHAQUITO. AUTOR: Francisco Benítez. Realizada por el Colectivo de Teatro La Buhardilla. Estrenada en Córdoba, el 10 de junio de 1982. Presentada en la Sala Cadarso de Madrid por el mismo grupo del 14 al 26 de febrero de 1984.

De 1982 es su pieza *Farsa inmoral del Anís Machaquito*¹¹⁰¹, una pieza costumbrista sobre la que se superponen notas sarcásticas. Una obra llena de simbolismos y absurdos que parte de tres antidióses, La Mujer Caballo, El Arzobispo de Bujalate y La Sota de Copas. Estos vienen del sueño –"de la parte del ojo que mira hacia adentro" – para

¹¹⁰⁰ Todas las críticas sobre esta obra están extraídas de: ÁLVARO, 1984: 40-42.

¹¹⁰¹ El texto de referencia y citas del mismo que aparecen en nuestro estudio de la obra pertenecen a BENÍTEZ, 1985.

representar una farsa: “*¡La farsa inmortal del anís Machaquito!*”. Para ello se transforman en la Madre Incestuosa y la Hija Ingenua, que quiere ser como su madre y tomar su copa de anís, pero La Madre no se lo permitirá. La Madre atraída sexualmente por la Hija busca consumir el acto sexual -representación de la vinculación opresión sexual- siendo interrumpidas por el Arzobispo -representante de la moral interior-, que echa a la Madre de escena. Ahora este se transforma en el Padre Literario que también prohíbe beberse el anís aunque por otras razones. Al llegar la Madre se entabla una lucha -el instinto y lo moral-. La Madre lo golpea y la Hija lo defiende. Aquella la hace ver que su Padre no es nada, no tiene nada -“*la moral no proporciona patio, ni mecedora, ni abanico...*”-, pero él sabe hablar en verso y es bueno, le replica la Hija. Al salir la Madre, la Hija considera matarla y el Padre le dice como. La Madre, arrepentida, se abandona para ser peinada por su Hija. Esta aprovecha y la asesina tal como dijo su padre e inmediatamente se apodera del anís Machaquito. El Padre le arrebató el botellón esgrimiendo que es suyo y ella solo tendrá su parte si la gana. Desaparecida la Madre, el Padre comienza a tiranizar a la Hija hasta llegar a una incestuosa orgía interrumpida por la Madre, ahora transformada en Mujer Caballo. El Padre continúa pero la Hija ha tomado conciencia de la situación y lo mata. Exclamará: “*Soy dios porque soy injusta y soy humana porque en mi pecho quiebro amores contrastados con contrastados odios, y tengo un raciocinio para cada apetencia*”. A continuación se equipara a los espectadores y se les encara afirmando que ella mató cuando ellos odian, que acaricio cuando ellos desean, que ella encarna, en definitiva, la miseria que hay en todos ellos. Ahora aparecen la Mujer Caballo y el Arzobispo y en un discurso concluyen que la Sota de Copas se convirtió en mujer, se volvió humana. Ellos han representado su farsa.

Una obra en tono costumbrista, con un lenguaje que raya lo absurdo para presentarnos los mecanismos de la conducta humana, como los impulsos o instancias freudianas actúan y se equilibran. El Ello representado por La Mujer Caballo-Madre Incestuosa, el Super yo por El Arzobispo-Padre Literario y el Yo por La Sota de Copas-La Hija Ingenua. El Yo será al final tras luchar con las otras instancias la que permanecerá viva.

Obra con esquema clásico e madre dominante, hija ingenua y sacrificada y padre débil y dominado, con un final de asesinato del poder y la opresión representados en la madre. Un tema original en sus planteamientos, enmarcado en imágenes lúdicas y coloristas para un texto que pasa sin solución de continuidad de lo más conceptual a lo más tópico y típicas frases de un teatro puramente andaluz. Personajes que nos muestran lo hipócritas, interesados, temerosos de las normas sociales y cobardes, que los seres humanos somos

(Santa Cruz, 1984c: 31). No tenemos más referencias críticas sobre esta obra, quizá porque se representó muy pocos días en Madrid y dentro de una muestra teatral.

Tras esta pieza, Benítez escribe *Melodrama verídico de Burri de Carga* (lectura dramatizada en el Ateneo de Madrid en 1986). Su obra *Joaquín Muñoz en casa de las máscaras*, publicada en 1986. Publica *Candelabro de muecas* o *El Gran Pepito*, miscelánea que recopila parte de sus piezas anteriores y otras obras inéditas. Sin haber conocido estreno permanecen aún sus obras: *Mercedes*, *Morte Rossa*, *Platavieja*, *La Sagrada Familia*, *Fuensant o Duerme Scherezade*, *Mamá trompeta*. En 1991 estrena *El rosario de la aurora* (1990), que no llegará a la cartelera madrileña. La obra ofrece un retablo de personajes de la memoria colectiva: La Zarzamora, Quasimodo, Pilatos, El violador de Cuenca o el invisible Tío de Mozart. Les une su actitud frente al miedo que nunca han sentido y que ahora corporeizado viene en su busca. Un rosario de personajes que desfilan, sin faltar toques irónicos como Guillotín y su guillotina musical, La Bernardette o la muñeca-Menina pegada literalmente a su padre el rey. Lleno de citas literarias y habla popular cordobesa, que adornan los parlamentos de los personajes, para descubrir al final el truco del teatro dentro del teatro (Gómez, 1991: 71). Otros textos suyos son: *Los viejos* (1996) estrenada en Córdoba; *Dúo*, *Trío* y *Cuarteto*, tres piezas reunidas en una publicación titulada *Números* (1998); y una mirada libre a textos del Marqués de Santillana titulado *La vaquera de Finojosa* (1998) (Oliva, 2002: 297).

Destacable en él es su dominio de la arquitectura teatral y su versatilidad lingüística. Recibió en 1992 una Beca Ayuda a la creación del Centro Andaluz de Teatro para escribir *Bocabella*.

Miguel Murillo¹¹⁰² (Badajoz, 1953).

Nacido, en lo teatral, al calor del Centro Dramático de Extremadura, inicia su producción, partiendo de unos tanteos primerizos: *El preso nº 9*, *Custodia y los gatos* y *Dogma de fe*. Su obra *El reclinatorio* (1980) es estrenada por el Teatro Libre de Madrid y supuso un verdadero escándalo porque evidenciaba la perpetuación de un caciquismo rural descarnado. En ella mezcla zarzuela y tragedia nacional -en frase de su autor- y da una visión inmisericorde de los grupos dominantes empeñados en imponer su concepción del mundo y de la vida. Le sigue *Columbella* (1982) que trata sobre la opresión de la

¹¹⁰² Hemos consultado sobre Murillo y su obra FEYE, 2009.

mujer sometida a toda clase de vejaciones, convertida en un fante secundario cuando no en un mero objeto de humillaciones y abusos de todo tipo. Es una angustiosa reflexión, en un ambiente de sexo, sobre la opresión ejercida por un poder abusivo. Luego vendrán *El aparato* (1982) estrenada ese año, *La póliza* (1983), *Golfus de Emerita Augusta* (1983) estrenada en el Festival de Teatro de Mérida y *Retablo* (1983). Esta última trata en su núcleo temático el papel de la religión, o mejor, de las instituciones eclesiales, frecuentemente aliadas con el poder opresor o, cuando no, constituidas ellas mismas en fuentes de opresión.

Murillo, a menudo, toma como elemento germinal de su obra hechos o experiencias próximas, así como a personajes reales del entorno inmediato. Cuando se recurre a interpretaciones que buscan un fondo simbólico o esotérico en nombres, situaciones o esquemas, a menudo el autor nos descubre que, en su planteamiento, todo ello arranca de algo inmediato vivido, observado en la calle o en el trabajo. Sin embargo, su obra no puede considerarse por ello como localista pues es la generalización de estas experiencias lo que da sentido y unidad a su teatro.

LAS MAESTRAS. AUTOR: Miguel Murillo. DIRECCIÓN: Francisco Carrillo. INTÉRPRETES: Luisa Hurtado, Carmen Losa y Beli Cienfuegos. ESCENOGRAFÍA: Damián Galán. VESTUARIO: Isabel Gama. ILUMINACIÓN: Guillermo Galán. Estreno: 29 de noviembre de 1986, en el Cine Conquistadores, de Herrera del Duque. En Madrid: Sala Olimpia del 8 al 21 de diciembre de 1986.

Su estilo se vuelve mucho más conciso, cortante, austero y lacónico a partir de su obra *Las maestras*¹¹⁰³ (1984). Esta supone una crítica a la intolerancia, a la represión y a la censura en todas sus formas. La obra se estrenaría en 1986 por la Compañía del Centro Dramático de Extremadura ((Ruiz de Gopegui, 1987:18-19). Según el autor en un fragmento del programa dice que la idea surge de un suceso ocurrido en una capital de provincia española en fechas recientes:

Utilicé el colectivo de la enseñanza por proximidad personal, aunque estoy muy lejos de vivir situaciones parecidas. Podía haber utilizado, médicos, enfermeras, abogados, funcionarios, etc., en los que las relaciones humanas y el estatus tienen un papel fundamental. A medida que ahondaba y entrelazaba la historia me

¹¹⁰³ El texto de referencia y las citas del mismo que aparecen en nuestro estudio de la obra pertenecen a MURILLO GÓMEZ, 1985.

encontré con máscaras, posturas, gestos internos que considero universales. Eso es mi obra, ahí radica mi intento de plasmar unos hechos, el contacto humano, el círculo cerrado de unas vidas, la mueca deforme de unos sentimientos, la muerte en vida que nos rodea (Programa de mano).

Tres maestras encerradas en un departamento agobiante de un colegio, metáfora de un espacio del inmovilismo más absoluto, se convierten, en su lucha sorda, en sucesivas y matizadas represoras de una cuarta. Esta sin comparecer en el escenario lo llena con su presencia constante a través de la imagen que de ella nos van dando sus compañeras de claustro. Estas represoras terminarán, al mismo tiempo, siendo torturadoras y jueces de sí mismas. La envidia de una de las maestras, Ani, que hasta hace poco ha controlado con su fuerte influjo la voluntad de las otras dos compañeras, siente perder su liderazgo ante la atrayente personalidad de Laura. Ani ha logrado que la «innovadora» maestra vaya a ser amonestada por la inspección en un inmediato Consejo Escolar que ella, y sus dos cómplices, preparan para el día siguiente, y cuyo previsible desarrollo acaban imaginando y adelantando sobre la escena, obsesionadas por desautorizar y devaluar la figura de la cuarta maestra. Paralelamente van echándose sobre sí mismas toda la rabia, el odio, la violencia, la angustia que viene definiendo las relaciones entre ellas y que no dejan de ser relaciones de poder trazadas sobre las coordenadas de victimarios y víctimas. Ani, Dora y Trini son un tríptico infernal, tres gorgonas de blusones grises, como sus vidas, como toda la decoración del colegio, como todo el colegio. Paralizan todo cuanto se pone a su alcance, incluso sus propias intimididades, Ellas irán diseccionando sus fracasos vitales cuando quieren destrozar la imagen de una cuarta porque ha llegado a aquel recinto portando unas alternativas pedagógicas que se basan en la alegría, la confianza, la risa, el canto, y no en la prohibición sistemática, el castigo arbitrario, el amedrentamiento de niños indefensos e incluso la tortura que reprime conductas que son la vida pujante y que esas maestras, acabadas, consumidas, exasperadas de sus propios fracasos vitales, se empeñan en ahogar y amortajar a cualquier precio.

Ani, “*virgen autoritaria y cansada, intemporal*”, conoce a la perfección los flancos débiles de sus compañeras, utiliza contra ellas, sin ningún tipo de escrúpulo, todas las confidencias que ha ido acumulando y sabe mover los hilos que proyecten las furias del sistema contra su competidora en el liderazgo del colegio. Es visceralmente dominante (“*¡De aquí no se mueve nadie!*”) y tiene una visión catastrofista de una escuela que haya perdido las férreas y viejas normas disciplinarias con las que ella se encuentra a gusto y

verdaderamente identificada: *“Se puede asegurar que un drogadicto es el fruto de una maestra que le dejó hacer lo que le venía en gana. De pequeños quieren caprichos y de mayores heroína”*. No le importa mentir, pues la mentira, insidia y maledicencia son los instrumentos que Ani pone en juego para recobrar el poder (en la sombra gris) que siempre ha tenido. Ella predica un solo modo de entender aquella profesión por la que ya no siente más que una fría indiferencia y que ella misma codifica como el exacto cumplimiento del deber que aprendió un día. Se resiste a cambiar, siendo la primera que padece sus propias contradicciones: *“En esta profesión, donde la monotonía es la clave, hay que tener mucha resignación. Solo se rebelan las almas desordenadas, las condenadas de por vida. La resignación nos da carácter”*. Sobre todas las “transgresiones”, una parece sacarla de su ataraxia personal, el revulsivo del sexo. Ella que es mujer consumida en una brutal represión de costumbres acepta ser un agente de represión. Siente un rechazo tan obsesivo por el sexo que le impele a echárselo en cara a sus compañeras, a utilizarlo como un arma arrojadiza. Así condenará los deseos aún pujantes de la solterona Dora y su preocupación docente por explicar la procreación sirviéndose de un inocente experimento biológico con unos insectos que le ha proporcionado precisamente Laura. Especialmente condenará el lesbianismo patético de Trini.

Resulta acertado el progresivo crecimiento de la tensión escénica hasta el momento en que Ani rasga la bata de su compañera, la deja desnuda y la humilla con una infinita crueldad. Paralelamente la indefensa mujer recuerda que, en la situación que Ani quiere imaginar burlescamente, Laura tuvo un comportamiento totalmente distinto y por eso está ganando la confianza de aquellas pobres mujeres: *“No tuvo palabras hirientes ni gestos humillantes para mí. Por primera vez en mi vida me sentí orgullosa. Laura me enseñó otro camino”*. Aunque el odio de Ani por quien le mina su capacidad de influencia no se detiene un ápice y le dirá para contrarrestar: *“Me imagino la escena -le responde a Trini-. Laura coronada por las estrellas y con la luna a sus pies ensalzando las virtudes de una lesbiana”*.

Toda la acción de la obra, que desnuda tres intimidades queriendo juzgar la conducta de una cuarta, se precipita a partir de un hecho inesperado que enerva la actitud de Dora y Trini contra Ani en una incipiente contraofensiva: Laura ha aparecido en los lavabos con los ojos arrancados. No sabremos si ha sido víctima de un ataque o si ella misma se ha mutilado para potenciar un sentimiento de piedad que le haga salir indemne de las acusaciones que se van a verter contra ella en el inminente Consejo-Juicio. Este hecho,

volviendo a la “tragedia diaria” de Murillo, tiene una especial significación porque nos remite a la importancia que la mirada de Laura -mirada de lo nuevo, de la luz, de los colores, de lo abierto- tiene sobre los niños del colegio frente a las miradas de muerte, de encierro sin salida, miradas grises de las tres gorgonas. Dora se atreve a diagnosticar: “*Os digo que eso no era obra de un niño. Ahí ha intervenido alguien que odiaba a Laura. Que odiaba su mirada... sus ojos encendidos y alegres*”. Y cuando los niños han conocido la ceguera de su maestra, pasean silenciosos por el patio, y “*en su mirada -sigue observando Dora- hay un reflejo gris que da frío*”. Por otro lado nos ofrece una segunda significación, nos trae el recuerdo del mito trágico de Edipo y hará que Ani -subrayando el carácter de «tragedia diaria» de que habla su autor- se haga eco de la observación de Dora y comente el horror del coro ante las cuencas vacías y sanguinolentas del liberador Edipo: “*Hasta hubo una reacción de los niños digna de cualquier tragedia griega*”.

En este colegio una voluntad quiere imponerse sobre otras. Cuando todo ha acabado, como si la tragedia vivida no hubiese sido más que una simple anécdota fácil olvidar, Ani quiere imponerse porque sabe que a pesar de haber destrozado una convivencia, el poder, su poder, sigue indemne, o eso piensa para su consuelo y tratando de dominar la situación exclamará: “*¡Se acabó la comedia! ¡No ha pasado nada!*”, ordena a los niños que, taciturnos, pasean por las grises losas del patio. Aspira a que el colegio llegue a la noche, al túnel sombrío de donde no debe salir, para que todo siga siendo igual, sin subversión posible que altere el orden impuesto desde siglos: “*No me importa el precio con tal de volver a ver caer otra vez la noche con su calma silenciosa, como siempre ha sido*”. Son personajes de intensa severidad, retorcidos sobre sí mismos (Ruiz de Gopegui, 1986: 43).

La crítica encuentra el montaje digno pero matiza en contra: “El espectáculo acusa demasiado el artificio y se despegas. Se nota el exceso de “técnica”. No se consigue un “buen maridaje” entre naturalismo y expresionismo porque son estilos que prefieren el divorcio. *Las maestras*, siendo una representación muy digna, le falta el toque genial que consigue cautivar al público” (Díaz Sande, 1987: 8). También existe el matiz a favor:

Texto sólido, bien estructurado y muy digno. Actrices capaces de dar el clímax preciso a la obra y que encerradas en un círculo y con poca ayuda escenográfica interesan al público en el drama desde los primeros momentos, en la tensión interior e irreversible de las tres mujeres a causa de una educación que reprime los más elementales instintos, necesarios para el desarrollo de la persona hacia su propia libertad. Obra que carga las tintas en el individuo, en el deterioro de la

*persona, más que en el de la sociedad. La elección del ámbito de la enseñanza es importante y gráfico pero el lenguaje y la acción podrían ser traspasables a otros círculos de las relaciones humanas sin que el mensaje variase (Diario de Jaén, 25-03-1987).*¹¹⁰⁴

PERFUME DE MIMOSAS. AUTOR: Miguel Murillo. DIRECCIÓN: Etelvino Vázquez. INTÉRPRETES: Leandro Rey, Pedro Rodríguez, Memé Tabares, Lola Gragera Roque, Jesús Martín, Yolanda Criado, Pilar Gómez, Emilia Valares, Pedro A. Penco, Javier Leoni, Cándido Gómez, Fermín Núñez y José Parrilla. MÚSICA: Mike Cohen y Rubén G. Tuero. Estreno: 14 de octubre de 1989, en la Sala Trajano, de Mérida. Espectáculo de Grupo Suripanta en coproducción con la Junta de Extremadura y el Centro Dramático y de Música de Extremadura. En Madrid Sala Olimpia del 5 al 8 de abril de 1990.

*Perfume de mimosas*¹¹⁰⁵ (1988) Se llevaría a escena en 1989 por la compañía Suripanta Teatro, dirigida por Etelvino Vázquez y estrenándose en Madrid en 1990. Trata sobre la represión en su doble vertiente, la exterior por el sometimiento del fuerte sobre el débil, el hombre sobre la mujer o el vencedor sobre el vencido. Y la impuesta por uno mismo como consecuencia de las circunstancias que vive, una autorepresión que consume al individuo y es causa de su infelicidad.

La obra recupera la memoria en la sociedad burguesa y franquista a través de Víctor que narra, entre pasado y presente, entre sueño y realidad, su historia maldita para muchos y oscura para sí mismo. Es la historia de un homosexual oculto, que ha de huir de sí mismo por el rechazo de su propio padre. Víctor contará su pasado en un ambiente turbio de posguerra en la que se exhala lo decadente de los vencedores. Por tanto, importa lo histórico y la crítica a una sociedad falsa. Lujuria, alienación religiosa y poder abusivo y vejatorio tiñen a unas gentes irredentas y a la vez resignadas, satisfechas de brutalidades y ahítas de bajos instintos. Una vida acaparada por la apariencia y el conservadurismo donde la homosexualidad del hijo es castigada con la expulsión del seno familiar. Es la crónica de dos vidas, la de Víctor y su homosexualidad oprimida y la de la madre y la Criada de los cuchillos como oposición hombre viril-mujer oprimida. Una represión del sexo femenino que convive con la masculinidad soberbia y machista, que hará surgir una mujer sumisa, ama de casa, madre y objeto sexual, que soporta con resignación la dominación del hombre. Un universo varonil represor sobre la mujer, víctima de una

¹¹⁰⁴ Crítica, “Presentación en Andalucía de *Las maestras*”, *Diario Jaén*, Jaén. 25 de marzo de 1987.

¹¹⁰⁵ Todas las citas de la obra están extraídas del texto tomado como referencia y que es MURILLO GÓMEZ, 2001.

sociedad machista. La historia de la madre es la historia del rechazo de un marido-macho que desprecia a su esposa por estar embarazada. Ella como venganza ocultará abortos y animará a su hijo hacia el camino que lo aparta de lo varonil destructor. "*Madre: No deseaba que mi hijo... mi único hijo varón se pareciera al macho todopoderoso que ensucia todo lo que toca*".

Gravita el poder de insultante machismo, el Ama repite al niño Víctor que aquel día, de legionarios y moros victoriosos, es el día que exalta a los «*hombres de verdad*» y que se le pide «*que seas un hombre y que vivas esta historia de hombres*». El día de festividad familiar, no lo es solo en honor de la abuela, también se le hace ver al muchacho que «*a partir de hoy serás hombre*». Y en la escena cuarta el alférez, que emparenta con la familia de abolengo, justifica su aspecto y comportamiento de degenerado macho, repitiendo hasta la saciedad su hombría y el desprecio mayúsculo por la mujer, desprecio que va desde la que va ser su legítima hasta la prostituta a la que acaba asesinando como a un perro. Lo sexual como tabú y la intolerancia hacia el homosexual están presentes, también lo están la férrea moral católica propia de La guerra Civil Española y el franquismo: confesiones, cálices, Primeros Viernes de mes, pecados, muerte: juicio, infierno, purgatorio, procesiones, Vírgenes, estampas. Se va estableciendo un paralelismo entre los acontecimientos que suceden en el salón de la casa y los que acontecen fuera, se alternan las escenas de dentro con lo que vemos por la ventana y guardan una estrecha relación: la preparación de la fiesta para celebrar el santo de la Abuela coincide con la entrada de los nacionales, que se expresa en un festivo desfile; el descubrimiento por parte del padre de la homosexualidad de Víctor, su expulsión del seno materno, la soledad de la madre se correlacionan con la procesión religiosa del Cristo y la Dolorosa. Es decir, la familia reproduce lo establecido en el mundo que la rodea, los individuos hacen lo que se espera de ellos porque si no serán sancionados socialmente como en el caso de Víctor o la Criada de los cuchillos. Ese sometimiento produce infelicidad, como es el caso de la Madre o Alejandra, en su incapacidad de rebelarse. Por otro lado el mundo de la obra se circunscribe a Badajoz con referencias a Barcelona como algo muy lejano, el mundo es España.

La obra es un retrato de familia real, con nombre y apellidos. La casa donde transcurre la obra existe, al igual que el jardín de los siete paseos. Varios de los personajes están vivos. En la memoria de Badajoz están vivas las escenas de la “fiesta de la Liberación” y la postguerra. La obra pues no inventa hechos. Reinventa, eso sí, el momento atemporal del recuerdo, ese momento en que el hijo fue despojado de su entorno. Regresa a la casa

tras la muerte del padre para buscar su sombra y la de cuantos le rodearon en su niñez y su adolescencia. En la obra el recurso teatral que genera el texto es el regreso a la ciudad -años después y con la maleta de emigrante - de Víctor, actor del Paralelo barcelonés, a la casa en donde se vivieron las experiencias que va a evocar. Sus palabras se dirigen a Ciro con quien comparte una relación. Convoca ante este los viejos fantasmas familiares, el trasfondo de la guerra y toma de Badajoz en agosto Del 36, la vieja casa familiar revive al son del pasodoble, es 14 de agosto día de la Liberación. El Ama prepara la mesa, hoy es un día grande y está contenta, la guerra ha acabado. El 15 de agosto, el santo de la Abuela, la familia lo celebra, el Padre de Víctor ha decidido que este deje de ser niño, se le dará su primer vaso de vino. Pero Víctor es un niño y como tal se comporta produciendo el enfado paterno. Mientras, en la calle se preparan los fusilamientos en la plaza de toros de los vencidos. Ya en carnaval, el Ama y la Criada de los claveles preparan disfraces, Víctor no quiere hacerse hombre, se va a disfrazar este año de Juanita Reina. Se establece el compromiso oficial de Alejandra con el Alférez. Víctor mantiene relaciones sexuales con Sousa y son descubiertos por su padre. Jueves Santo, Víctor ha sido expulsado de casa por su padre, han pasado meses. La madre le cuenta a su hija embarazada los motivos, ella ha educado así a Víctor porque fue rechazada por su marido cuando esta estaba embarazada, tras su decisión de ocultar los embarazos y los resultados de tal decisión, tres abortos, ha pretendido que su hijo *“no se pareciera al macho todopoderoso que ensucia todo lo que toca”*.

Acaba la obra con una orden tajante de La Madre que sabe que ha perdido a su único hijo para los restos: *“Que se cierren para siempre esas ventanas”*. Con esta frase el espacio en el que se ha producido el estallido controlado de varias verdades impronunciadas se queda clausurado para años, para siglos, para la eternidad de las cosas que son pasajeras. Hasta que la memoria con hambre de redención de Víctor las abra a un sol nuevo, para que la fuerza aventadora de la memoria cambie el enfermizo perfume de las mimosas por el de otras flores recién abiertas. Y en ese mundo, ya a punto de desaparecer, hay un estigma de crueldad, de violencia, que ha golpeado con resultados indelebles las sensibilidades de los dos hermanos Víctor y Alejandra. Finaliza la obra cuando Víctor junto con, su amigo amante, Ciro escapan finalmente al círculo opresivo del pasado siendo la única opción esperanzadora, dejando atrás un mundo de personajes que desfilan en sentido literal por los escenarios de la memoria. Son los fantasmas de Víctor que simbolizan por otra parte la historia española reciente. Los personajes al ser recuerdos solo resaltan algunas características quedando así, a excepción del protagonista,

personaje más complejo psicológicamente, un poco estereotipados. Cada personaje representada una cualidad, El padre de Víctor la virilidad y la autoridad, la Madre la venganza, la hermana la sumisión, la Abuela la santurronería, el Ama la moralidad y fidelidad, la Criada de los cuchillos la rebeldía, la Criada de los claveles la adaptabilidad, el Alférez lo instintivo, el Cura el interés, Sousa las apariencias y Ciro el amor y la esperanza

Un mundo varonil que reafirma su masculinidad por la "fuerza del macho dominante". Así, el padre de Víctor, el Alférez y el torero portugués representarán los estamentos de una España de vencedores. El padre de Víctor junto con el Alférez muestra su machismo siendo los focos de represión sexual y desprecio hacia la mujer. Este *alférez polla*, chulo de prostitutas, contrastará con su antónimo Víctor -“*Alférez: Esta España hay que hacerla con cojones... hay que hacerla con materiales duros Alejandra... sobran los cobardes... como ese hermanito tuyo que corre las calles vestido de Juanita Reina...*”-

La valentía de los vencedores creará el factor opresor en esta sociedad donde conviven la falsa aristocracia, la iglesia poderosa y la milicia corrupta. Un ambiente asfixiante en el que hayamos a Víctor, oponente de ese patriotismo feroz que le acordona y limita. Él será la víctima en esta historia carcomida donde el personaje deambulará entre dos mundos, el masculino del que huye y el femenino que no acepta: “*Víctor: Yo, Víctor... el actor que triunfador tenía una historia oculta, la historia de un pasado de huidas y humillaciones, la historia de aquellos maquillajes bajo los que escondí mi personalidad no aceptada*”. El niño Víctor que no quiere hacerse hombre será la víctima de ese autoritarismo varonil y poderoso. En esta perspectiva, el personaje y su madre expondrán sus vidas a un sacrificio eterno. La madre de Víctor cumple un papel importante, ya que forma parte de ese silencio doloroso de la insumisión. Este personaje que grita su queja, se levantará contra el marido no solo en el apoyo de la identidad de su hijo sino también contra unos valores anquilosados: “*Madre: Una madre que no tiene derecho a saber dónde está su hijo porque hay unos principios que cumplir...el honor...siempre el honor*”. La madre, como imagen de “*Dolorosa*”, luchará por ese derecho a la libertad: *yo podré entonces levantar mi voz por segunda vez en mi vida...* Su historia, oculta entre el temor y humillación de su marido, invita a este personaje a narrar su crónica a su hija, calco del mismo destino. Con idéntico sino, la vida de Alejandra duplicará la vida anquilosada de su madre girando como elemento circular: “*Madre: También tu gimes noche tras noche en tu cama mientras tú marido pasa el tiempo en esas falsas guardias de putas y alcohol...*”

Si las víctimas explícitas son madre e hijo, otra de las figuras que expresa la temática del autor es la “Criada de los cuchillos”. Este personaje apagado, se presenta como víctima del derrotismo rebelde que habrá de pagar con la vergüenza popular: “*Criada de los cuchillos: En mi casa llora mi madre... le pisotearon la ropa blanca que se secaba el patio. Y en la tapia blanca han dibujado una cruz con sangre que huele cuando le da el sol*”. De este modo, los tres personajes femeninos (más Víctor), conformarán esta defensa feminista de lucha contra la humillación. La Criada de los Cuchillos guardará el sufrimiento encallado de los derrotados durante el franquismo. Ella simboliza el pueblo pacense y de izquierdas, cruelmente represaliado por las tropas franquistas. El Ama, sin ser de la familia comulga con ella y participa de sus parámetros de honra, pero puede distanciarse para ser una voz crítica. Ciro es para Víctor el encuentro definitivo con su auténtica razón, con el sentido real de su vida. Es la llegada del amor implorado tantas veces, es la vida ignorada y prohibida para el joven que comenzó sus años en Badajoz entre el bando victorioso de una guerra, que impulsó las restricciones, las prohibiciones, los “pecados”, la vergüenza, el desconocimiento. Murillo mantiene una actitud muy dura con los sectores sociales que, aprovechando el miedo resultante de una brutal represión, quisieron imponer ciertos valores de clase, ciertos favores de instituciones a su exclusivo servicio durante los oscuros primeros años del franquismo victorioso. Y lo hace mediante el testimonio de una víctima, Víctor, incruenta, solidaria de tantos otros asesinados, masacrados, marginados en el Badajoz erizado con los fusiles de Yagüe (Muñoz Ramírez, 1989b: 26-27).

En grandes ciudades, como Madrid, este tema sobre la represión sexual y social quizá fuese en 1990 un poco tardío, de ahí las críticas. De teatro testimonial extemporáneo lo califica Centeno, que añade: “acumula, en la familia retratada, todos los tópicos imaginables”. Y del montaje apunta que Etelvino Vázquez ha potenciado sin rubor, ni límites, toda la iconografía, tan real como manida, entre el expresionismo cercano al esperpento y el realismo desmesurado de una época caricatura de sí misma.¹¹⁰⁶ Para Díaz Sande resulta excesivo en lo que respecta a la homosexualidad, obligada a vivirla como represión, aunque se impone como realización amorosa de quien la siente. Tanto esta temática como lo referente a la crítica ideológico-política llegan tarde. Del montaje dirá que está dirigida con buen pulso, buscando una puesta en escena en la que la imagen es protagonista. La estética recuerda el teatro de Kantor y aunque no original, funciona bien.

¹¹⁰⁶ Crítica de CENTENO, E., “Viejos olores”, *Diario 16*, Madrid, 7 de abril de 1990.

Alaba el recurso sonoro de las tonadillas o las marchas procesionales con las que desfilan, grotescamente, los fantasmas familiares. Y considera que el primer desfile, de gran efecto, se convierte en un recurso abusivo por la repetición en sucesivas ocasiones. Concluye que *Perfume de mimosas* es un digno y, a veces, brillante montaje con una temática que llega tarde (Díaz Sande, 1990: 4-5).

Pero mayoritariamente las críticas fueron favorables a la obra y al montaje. Hay que considerar que en ciudades provincianas y en pueblos más o menos grandes este texto aún tenía sentido, puesto que la presión social y las sanciones a las conductas retratadas aún estaban muy arraigadas. No es de extrañar por tanto el éxito y el impacto de la función en los espectadores de la mayoría de los lugares. Mayte Sánchez considera que la función mezcla acertadamente lo dramático y lo grotesco, con una puesta en escena cuidada y original; que la crítica feroz es constante en la obra, siendo los mismos personajes los encargados de ridiculizarse a sí mismos. La “España cañí” aparece reflejada a la perfección. El cuidado de los detalles y del escogido vestuario es algo fundamental en esta pieza, así como el ambiente creado por la música y la luz. A todo ello se une una labor de dirección y de interpretación que muestra los esmerados frutos de un trabajo realizado a conciencia.¹¹⁰⁷

Según Pedro Barea es un espectáculo fragmentado, de impulso más plástico que dramático; que tiene un doble punto de apoyo, el texto y la idea. Su mensaje defiende cualquier opción sexual, quedando al final como un símbolo. Es “teatro de la memoria”, con esa lógica peculiar del sueño y de la asociación libre y la memoria de aquel pasado tiene ese aspecto o peor. Su traducción en *Perfume de mimosas* es solvente.¹¹⁰⁸

Escribe L. Sánchez sobre la perfección de recursos teatrales, el cuidado de los detalles, el ambiente creado por la música, la contraposición de escenas que se produce continuamente en la obra y que van unidas en el mismo escenario pero no en el mismo ámbito espacial, la alta compenetración del grupo... todo nos muestra un teatro de alta calidad, bordado por la gran profesionalidad de los actores. Algún sector del público llegó a impresionarse con el desnudo total del protagonista, y no faltaron frases evocadoras sobre este hecho. Pero en realidad todo el público asistente se sintió sacudido por el tema de la obra.¹¹⁰⁹

¹¹⁰⁷ Crítica de SÁNCHEZ LUQUE, M., “*Perfume de mimosas*, con Suripanta, pleno teatro”, *Diario de Extremadura*, Extremadura, 16 de octubre de 1989.

¹¹⁰⁸ Crítica de BAREA, P., “El teatro como énfasis”, *Deia*, Bilbao, 18 de noviembre de 1990.

¹¹⁰⁹ Crítica de SANCHEZ, L., “*Perfume de mimosas*: un toque de distinción”, *El Día*, Toledo, 28 de junio de 1990.

Para finalizar la crítica de Muñoz Ramírez que apunta sobre la impecable dirección, como casi todas las reseñas publicadas, y que dice que la mano sabia de la dirección abunda casi obsesivamente en el milimetrado de la puesta en escena de Etelvino; la música - ajustada, brillante por momentos- “puntea” las escenas dramáticas, se desborda en el pasodoble y se contiene en la saeta. Recursos - junto con la iluminación- que rozan la perfección. Por otra parte, para tener estos excelentes resultados hace falta una disciplina de grupo y Suripanta, en este sentido, tiene actores que demuestran su eficacia en la escena.¹¹¹⁰

La mordacidad es una de las características fundamentales en el teatro de Murillo, y así ataca en clave de farsa la política hipócrita, que se siguió en ocasiones durante la conmemoración del Quinto Centenario. La desmitificación de aquellos sucesos aparece en *Si viniera la niebla (Operativo 92)* (1991) repitiendo el tema del sentimiento trágico, pero en tono de farsa. Su siguiente obra, *Mirando al mar* (1991), forma parte del tríptico firmado por Márquez, Martínez Mediero y Murillo, titulado también *Mirando al mar*.

MIRANDO AL MAR. AUTOR: Miguel Murillo; Manuel Martínez Mediero y Jorge Márquez DIRECCIÓN: Francisco Suárez. ESCENOGRAFÍA: Luisa Santos y Marcelino Pacheco. VESTUARIO: Mayte Álvarez. MÚSICA: José Luis Trintancho y César Lérida. INTÉRPRETES: Malena Gutiérrez, Miguel Rodríguez y Concha Rodríguez. Estreno: 16 de noviembre de 1991 en el Teatro Menacho de Badajoz. Espectáculo coproducido con la Junta de Extremadura y el Centro Dramático y de Música de Extremadura. En Madrid se estrena, dentro del ciclo Extremadura en la escena de Madrid, en el Teatro Bellas Artes del 28 al 31 de mayo de 1992.

Este espectáculo titulado *Mirando al mar*¹¹¹¹ “pretende ser una reflexión tierna y entrañable de la historia de Badajoz a lo largo del siglo XX. Se recurre a la metáfora del mar porque permite el conflicto dramático de un Badajoz que siempre deseó lo que no tiene” (Gabriele, 2000). Este estudioso termina diciendo que la obra no teoriza sobre los peligros de la mitificación mediante un objetivo desmitificador sino que revela los peligros de la mitificación durante el proceso mismo. El espectáculo se compone de tres piezas cortas de diferentes autores: *Badajoz, puerto de mar*, *Figuras sin paisajes* y *Mirando al mar*.

¹¹¹⁰ Crítica de MUÑOZ RAMÍREZ, F., “Viaje al pasado sociológico con *Perfume de mimosas*”, *Hoy*, Extremadura, 22 de octubre de 1989.

¹¹¹¹ Los tres textos de referencia que componen este espectáculo y que hemos manejado en nuestro estudio están en: MURILLO GÓMEZ, 1996a; MARTÍNEZ MEDIERO, 1996b y MARQUEZ, 1996a.

Badajoz puerto de mar de Manuel Martínez Mediero muestra lo fácil que es caer en la trampa de crearse ilusiones de proporciones míticas. El protagonista, obsesionado por ganar las elecciones municipales, promete hacer navegable el río Guadiana, traer el mar a Badajoz. Un objetivo irrealizable, ridículo y absurdo, sobre todo cuando descubrimos que faltan cuatro años para las elecciones. La obsesión del protagonista termina con su muerte por un ataque al corazón, que ejemplifica los peligros de tomar la ilusión como realidad (Muñoz Ramírez, 1992: 48). Martínez Mediero quien define *Mirando al mar* como “un ejercicio para desentrañar sueños y deseos, que ocurre en tiempo presente donde la angustia individual se ha unido a la colectiva”, produciendo una visión de una estepa llana y calurosa, llena de correveidiles, políticos como gazapos y chicharras que nos amodorrán la siesta con su repetitivo: “*Es feliz, feliz y mucho más feliz*” y es entonces cuando añoramos el mar (Martínez Mediero, 1996c: 72).

Mirando al mar de Miguel Murillo es un apunte dramático sobre la destrucción del universo mostrado a través de la ruptura de una pareja. Esta se desprende de su amor inicial víctima de las diferencias sociales. Pepe, el protagonista, es un presumido y modesto empleado que se casa con Lupe, hija de su patrón y hermana de un presumido médico que es envidiado por el marido (Muñoz Ramírez, 1992: 48). En la introducción al texto Miguel Murillo habla de la modernidad de los sesenta, que consistía en la visión de las merluzas y los salmonetes congelados, y sobre todo su olor, que traía aires transoceánicos a Badajoz. El mar era arena en los hombros repletos de Nivea, las quemaduras de sol, la casera con vino, los chocos, la mirada del padre en las suecas que anunciaban una Europa de libertad. Aquello era moderno. Hoy la modernidad se mide en número de megas de memoria que uno puede pagarse o las veces que veranea en la isla Margarita. Badajoz sigue sin mar, pero en sus cerebros no hay más, por no haber no hay ni libros que llevarse a la playa, ni argumentos para justificar la obsesión por el mar. Solo queda la televisión, los rayos UVA y la eterna tertulia moderna y recalcitrante. “Somos posmodernos y jugamos a la ruleta rusa con los subsidios” (Murillo, 1996b: 73).

Figuras sin paisaje de Jorge Márquez presenta una pareja enamorada y casada. Estamos a principios de siglo y nuestros protagonistas se ven separados por la guerra de Marruecos. Estamos en 1921, vísperas del desastre de Annual que traerá la dictadura del General Primo de Rivera. En rigor es un monólogo. La voz del marido aparece en off leyendo una carta de amor, llena de pesimismo y que refleja el momento de crisis nacional (Muñoz Ramírez, 1992: 48). Dice el autor de este texto que “a menudo terminamos siendo una parodia de nuestras propias ilusiones, una burla que nos retrata como espantajos de grandes

proyectos. La idoneidad se convierte con el paso del tiempo en una realidad canija allí donde imaginábamos un mar de anchos horizontes” (Márquez, 1996b: 71).

Cree López Sancho que la motivación más que el mar es la pareja. Una pareja *hombre-mujer a través de los cambios*, cambios que son *hijos de los cambios temporales*. Piensa que en *Figuras sin paisaje* se abusa en demasía de fuertes notas sexuales, con un lenguaje y unos sentimientos eróticos dudosos para la época que se retrata. *Badajoz puerto de mar* -episodio más denso y temporalmente el más actual- busca el antagonismo de la pareja en el despecho enfermizo del protagonista, batido en unas elecciones por su adversario local, que vive esclavizado de la femenina tiranía de su esposa que lo termina traicionando con su vencedor. Este tercer matrimonio mal avenido resulta por su mayor dureza sentimental y social. El desamor, hijo del tedio sexual y de las distancias sociales de la segunda pareja, es una descripción bien matizada y propia de la intención esperpéntica de la arriesgada dirección de Suarez. Se trata de llevar los tres conflictos, más allá de las connotaciones matrimoniales, hacia la amargura grotesca del esperpento. Para nuestro crítico unificando en lo exterior el sentimiento común de los tres asuntos, junto con las connotaciones locales, costumbristas e irónicas, reducen a conclusiones pacenses las que podrían ser generales. Pero cree que no importa porque el montaje busca la estética del comic. No solo en los personajes que son once y que los actores doblan, sino el vestuario, el movimiento escenográfico del utillaje se tiñen intensamente del colorido de los dibujos. En su buscada exageración se alcanza ese tono gordo de chiste gráfico. Unos intérpretes deformadores y muñequizadores de los problemas humanos vistos de una forma provocativa de actualidad. “Es simpático el experimento que podría dar otro resultado desde un tratamiento realista, costumbrista. Estamos ante la deformación y la caricatura. Un esfuerzo difícil y estimable”.¹¹¹²

En este autor su proximidad a los débiles, le hace identificarse con la marginación y la intolerancia. La crítica de la xenofobia aparece en un monólogo, de fuerte impacto dramático, *Sudaca (No llores por mí, Argentina)* (1992), con planteamientos solidarios y en las que la carga crítica va más allá de lo que sugiere una primera lectura. Es el lamento de un soldado argentino que milita en el ejército español.

UN HECHO AISLADO. AUTOR: Miguel Murillo. DIRECCIÓN: Eugenio Amaya. ESCENOGRAFÍA: Claudio Martín. ILUMINACIÓN: Inmaculada García. INTÉRPRETES: María Luisa Borrue, Beli

¹¹¹² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Mirando al mar*, el “comic” como forma teatral vista desde Badajoz en Madrid”, *ABC*, Madrid, 1 de junio de 1992, pg. 111.

Cienfuegos. Teatro Alcázar el 20 y 21 de abril de 1995. Se repone en el Centro Cultural Galileo del 20 de noviembre al 1 de diciembre de 1996

*Un hecho aislado*¹¹¹³, (1993) estrenada por la compañía Arán Dramática. Es la historia de una ciudad a través de la experiencia de dos mujeres, Ana y Rosa, que repasan las circunstancias de las que son protagonistas. Historia de su amistad que empieza, crece y sobrevive, a pesar de los tiempos revueltos, las diferencias sociales y las ideologías de clase que empujan al odio. La criada analfabeta de un marginal barrio y la refinada señorita heredera de familia terrateniente encuentran un lenguaje común desde la primera mañana que se conocen. Ambas se entienden porque son rebeldes en sus respectivos territorios (Torres Nebrera, 2001: 19). La señorita, muy adecuada en los modos de una muchacha de derechas, realizará un acto de independencia al negarse a una boda, muy al uso entonces de casar la niña contra su voluntad y se quedará solterita y sola cuando su anciano padre invisible muera. La sirvienta, educada, retirada y sumisa, se mostrará rebelde por un noviazgo fracasado con un joven libertario que no quiere casarse con ella sino arrimarse. Este es un tipo muy propio de aquellos tiempos republicanos, que se plantará ante su señorita contraria a que los obreros lleguen a poseer las tierras por ella heredadas e insultarla por su tenaz oposición al reparto de las fincas entre los que las poseen y los que las trabajan. En ellas se aúna lo íntimo sobre el telón de fondo de lo público. Su historia particular es indicio de una historia más amplia que asoma en escena a través de la radio y que se refleja en el diálogo entre las dos mujeres. Recibimos así el perfil de la ciudad a través de su sensibilidad, cantos, miedos, afanes. Desde la primera escena la jovencita comienza a educar a la pueblerina, pobre y en bruto, que llega a servir y vivirá en las zonas interiores de la casa. La casa es el lugar en la que se desarrolla la acción. El tiempo pasa lento y cargado en la casa. En un casi desnudo espacio escénico estas dos mujeres ilustran un hecho de solidaridad al margen de preconcebidas particiones maniqueas (ABC, 22-11-1996). “La criada Ana restriega una y otra vez infructuosamente, el suelo de la habitación tratando de quitar una inquietante mancha rojiza que *siempre está ahí... ensuciando algo hermoso... rompiendo lo que puede ser perfecto...*”. Anticipo de la gran mancha roja que un día de agosto provocarán los fusileros de Yagüe en la plaza de toros y cuyos ecos aterran el abrazo final de las dos mujeres, ignorantes de su suerte. La obra presenta varias secuencias separadas por referencias históricas concretas: la

¹¹¹³ La obra participó en la Muestra Nacional de Autores Teatrales Contemporáneos de Alicante en 1994.

llegada de la República, el triunfo del Frente Popular, la ocupación de las tierras por los jornaleros y la dura represión, la proclamación del bando de guerra en julio y la entrada de las tropas franquistas articulan esta pieza breve y comprimida (Torres Nebrera, 2001: 20). *Un hecho aislado*, en definitiva, presenta a “dos mujeres abrazadas, llenas de miedo y de humanidad ante una fatalidad absurda”, el sentimiento frente a la lógica cuando esta es inhumana y absurda. Dos mujeres, que por esta lógica, se unen por encima de sus diferencias sociales y que permanecen maltratados por los acontecimientos. (Bodelón, 1996: 183). Según el director se trata de ver los acontecimientos con sinceridad y espanto, “recrear una sociedad como la de entonces, con grandes diferencias sociales, [...] crear los caracteres y seguir las hasta la entrada de las tropas nacionales”. Las actrices relatan cómo han hablado con muchas mujeres de la época para documentarse en sus papeles y destacan la importancia de huir del papel de estereotipo de señorita y campesina, que respectivamente interpretan (Bodelón, 1996: 183-184).

López Sancho ve en la obra la crónica de un largo tiempo, ya pasado, de la vida de Badajoz, a través la señorita de buena familia y la sirvienta que llega del pueblo. Son unos años en los que fuera pasa de todo, desde la llegada de la República al levantamiento contra ella y la Guerra Civil que termina en marzo de 1939. Apenas hay grandes sucesos en esa casa cerrada en sí misma. Lo que sucede en Badajoz se refleja en ese paraíso donde la señorita oirá aterrorizada los bombardeos de la Guerra Civil. Hay más vida externa que la vida activa en la casa. Esta es una especie de laboratorio de consideraciones históricas, políticas, sociales y sentimentales, ya que solo se nos muestra el madurar de esas dos mujeres, señora y sirvienta, y la superación cordial de las diferencias político-sociales. Un curioso teatro que suena a antiguo pero que se atiene a la economía de personajes. Hay ruidos, sonidos, tronar de bombas y aviones, resonar de himnos, de músicas de primera mitad de siglo como *Suspiros de España*, *La internacional*, *Ay Carmela*, *El cara al sol*, *El himno legionario* y otros muchos que son testimonio de los sucesos en que Badajoz se debate. Correcta prosa coloquial, buen gusto, equilibrio en las dos dialécticas opuestas y situaciones dramáticas honestamente utilizadas.¹¹¹⁴

Su obra *Carrusel de melodías* (1993) es puesta en escena por Suripanta Teatro. Con ella, el grupo hace una interpretación personal de las orquestas de los años cincuenta - mitad "orquesta de señoritas", mitad "teatro de Manolita Chen"-. *El marco incomparable* (1995) se estrena en el Festival de Teatro Clásico de Mérida por la compañía Al Suroeste

¹¹¹⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Un hecho aislado*: Murillo y el nuevo teatro regional”, *ABC*, Madrid, 22 de noviembre de 1996, pg. 97.

Producciones, con dirección conjunta de Pedro Antonio Penco y Etelvino Vázquez. *Una semana en Miami* (1995) es una historia basada en un hecho real que sucedido en Badajoz, trata sobre el tema de alguien que, tras su muerte, resulta agraciado por un premio.

EL PÁJARO DE PLATA. AUTOR: Miguel Murillo. DIRECCIÓN: Etelvino Vázquez. INTÉRPRETES: Compañía Alsueroeste Teatro-Samarkanda Teatro. Teatro del Círculo de Bellas Artes del 12 al 15 de noviembre de 1998, dentro del III Festival Argentería Madrid. Se repone en el Teatro Madrid del 4 al 7 de marzo de 1999

El *Pájaro de plata*¹¹¹⁵ (1998.), al igual que *Perfume de mimosas*, es “la crónica de una vida”. Aquí también Víctor pone a funcionar su memoria de exiliado del paraíso, que entre todos le llevan a un amargo espacio de pasión. La muerte del padre en *Perfume...* y la llamada del notario para hacerse cargo de la herencia de la casa familiar ponen en funcionamiento su memoria que recupera las imágenes del pasado, sobre todo de su adolescencia, proyectadas desde su memoria, único espacio escénico de las dos obras. La primera desarrollada en la sala del caserón donde coinciden realidad y sueños y la segunda en el viejo cenador del caserón. Víctor volverá al encuentro otra vez con su pasado acompañado de Ciro, su interlocutor de confidencias. Recordará y recapacitará sobre las tímidas defensas de las mujeres que conviven con él y que no logran evitar sea arrojado del asfixiante y exclusivista círculo machista por atreverse en los tiempos del nacional catolicismo a decidir sobre su homosexualidad, para vergüenza y oprobio de toda su casta (Torres Nebrera, 2001: 22-23). Esta especie de continuación de *Perfume de mimosas* comienza cuando Víctor aparece desnudo y totalmente cubierto por montones de hojas secas y en actitud yaciente, como si estuviera muerto, esperando la llegada -el rito iniciático de la resurrección- del mítico pájaro de los Mares del Sur, que dota de eterna vida “a quien lo recibe, unido a los seres de buena voluntad”. Esto es la escenificación de una conversación de “*Perfume de mimosas*” entre la Criada de los Claveles y La Abuela aludiendo a Víctor del que dicen: “*algunas veces del juego pasaba a quedarse como muerto*” [...] “*aquel jardín hermoso en el que te escondías desde niño. Aquellos paseos en los que te enterrabas cubierto de flores*”. En la primera mitad tenemos noticia de los abortos de la madre por disimular la preñez que tan repulsiva le parecía al macho de la casa, episodio que se recuerda hacia el final, cuando los fantasmas del pasado reinventan sus diálogos en la memoria selectiva de Víctor, el hecho empieza a perder

¹¹¹⁵ Texto de referencia y réplicas que pertenecen a la obra ya mencionada MURILLO GÓMEZ, 2001.

seguridad: *"Tres veces quedó en cinta... de tres varones... y se fajaba... hasta matar a esas criaturitas"*, acusa La Abuela, en tanto que La Novia la defiende, alegando ante su propio hijo: *"Yo siempre quise un hijo varón... Detrás de aquella pared en la cochera... no había nada... Las tres lápidas... las tres rosas... nunca existieron..."*. Así buena parte de la infancia y adolescencia de Víctor, levemente adivinada en *"Perfume"*, se completa y desarrolla en esta (Torres Nebrera, 2001: 24). Es por tanto la historia de Víctor, su infancia y adolescencia, ampliada con la de su hermana Alejandra, educada para la mansedumbre de la hembra que ya vimos en *"Perfume"*, educada como burguesa casadera con machista militar y que es proclive a los abusos y malos tratos, como si la mujer fuera la tropa. Todo el fracaso que avizoramos en la madre de ambos lo veremos prolongado en la vida conyugal de Alejandra, salvo el haberse revelado a tiempo, quitándose de encima -¡a qué precio!- la dependencia esclava del marido.

Dice Murillo en la nota preliminar al texto que "bajo sus máscaras acartonadas y permanentes -las de los personajes- se esconde el auténtico sentido de su existencia: repetirse hasta el infinito" (Murillo, 2001: 43). Alejandra expresa así su fracaso con palabras equivalentes a las que en *Perfume de mimosas* dice su madre, reconociendo a su hermano haber padecido el fracaso amoroso a que parecen condenados los miembros de esa casa: *"Un día, al igual que tú, me equivoqué... El amor era eso cotidiano que un hombre intentaba proporcionarme... o creí que podría proporcionarme porque estaba casado conmigo... Hasta que me di cuenta de que simplemente me había convertido en su puta... Y me dejó... o lo dejó. Y de nuevo se repitió la historia, Víctor... ¡Otra vez!"*. Alejandra le hace ver que en aquel cenador, en medio de las esperas rituales del *pájaro de plata*, ella había intuido el verdadero amor, que no fue otro que el que sintió -y nunca fue capaz de decírselo ni a ella misma- por su propio hermano, *"tumbada junto a un loco maravilloso... intentando ver algo que nunca llegué a ver"*. El texto vuelve así al principio, cuando se escenificaba ese juego-rito, hálito de lo desconocido pero que liberaba, sin saberlo todavía, a los dos hermanos del cerco familiar y cultural que pretendía alienarlos, marcarles un sendero, o siete como los que había en aquel jardín de la casa señorial, o como los sacramentos y los pecados capitales, y que les llevaría al rol que tenían asignado (Torres Nebrera, 2001: 228-29). En *"El pájaro de plata"* el Ama busca a Víctor en las sombras del cenador -la verdad oculta del muchacho- con su permanente "lámpara de aceite" (el atributo de las vírgenes prudentes). Ella es quien sabe de las tendencias homosexuales del muchacho antes que él mismo y conoce todo el río de podredumbre que cruza por el sótano de la familia. Es la conciencia a "sotto voce" de

aquella sacrosanta estructura ahogada en sus propios rituales... La muerte del contrabandista atravesado por los afilados cañizos ante los ojos asombrados de Víctor o la perrilla ahogada en el agua del canal ante la chiquilla Alejandra son violencias que se resumen en los fusilamientos en masa del principio y en la imagen de los *"dos guardias civiles [que] salen llevando a rastras a un hombrecillo con pinta de espía"* al final. Precisamente, la prueba iniciática de la virilidad de Víctor se plasma en esa escena en la que la violencia personificada en el padre exige que el adolescente hunda sus manos en el agua del canal para que las saque llenas de sangre. Esa violencia paterna, se vuelve finalmente contra sí mismo, cuando es expulsado de aquel paraíso, ahora en patético derribo. Por ello la segunda parte de *Perfume de la memoria* acaba con la rebeldía definitiva de Víctor, la que no se había escenificado en la primera mitad, cuando enfrentado con su mundo —que ahora se resume y personifica en la figura de su madre— el personaje se autodefine con una sola frase: *un mariquita sin remedio*, al tiempo que acusa de violencia rastrera y cobarde al grupo social del que se automargina, porque lo siente radicalmente incompatible. Un último disparo suena, retumba en la escena, al tiempo que asistimos al último desfile de la galería de sombras despreciadas, y tras ellas el padre —sombra también y de cuerpo presente al comienzo— que, fusil al hombro, en su mano *"yerto y colgado, trae un hermoso y enorme pájaro de plata"*. Tras el disparo, el silencio, y todo vuelve al lugar viejo y desierto del principio. El ala grande y plateada que al empezar *"El pájaro de plata"* descubre Víctor entre la hojarasca del cenador, ¿era de aquel pájaro que un día cazó su padre con la satisfacción de haber cumplido con el deber de la violencia? Se puede herir de muerte a un pájaro pero nunca se atrapa un mito. Es el mito el que nos iza y nos arroja para sabernos consolados y elevarnos sobre la maldad que nos rodea... como Víctor (Torres Nebrera, 2001: 30-32).

El propio autor nos da los motivos de esta obra:

Escribí "El pájaro de Plata" porque un día descubrí un lugar, en el que se alzaba penosamente el viejo cenador, y me di cuenta de que el arroyo se había secado y el polvo levantaba lomas secas donde un día, al abrigo de las mimosas, mis manos de niño se mojaron cuando las apoyé en el suelo para mirarme en el espejo de las aguas negras. El tiempo había sido cruel con todo aquello y de la crueldad del tiempo, los instantes en los que la soledad impidió, en cada rincón del paisaje interior, que brotasen las risas, los murmullos de vida y las músicas dejaban dentro de mí una profunda herida. En esa herida, que no conseguí cerrar

*escribiendo “Perfume de mimosas” hace casi diez años, permanecía abierta, como abiertos y palpitantes permanecían los motivos y las circunstancias que alejaron a Víctor de su propia realidad. Y por esta razón me dispuse a contar de nuevo una historia en la que sueño y realidad, sangre y viento, se aliaran para ordenar los momentos y recuerdos que me venían a la cabeza y sobre todo al corazón. Hoy, meses después de poner final a esta historia, sé que Ciro está muerto. Sé que Víctor se repone poco a poco de tan enorme dolor y que esta no es la segunda parte, no es un remedo de nada, esta es nuevamente la misma historia porque así, con la intensidad de aquella, me la dictó el cariño y la pasión por el teatro (Miguel Murillo).*¹¹¹⁶

Sobre el montaje recogemos una crítica de Pedro G. de Viñaspre aparecida en *El País* cuando después de veinte representaciones por la comunidad extremeña comienzan su gira por España, que se inicia en Vitoria:

*La producción recoge a través de escenas retrospectivas los recuerdos de un joven homosexual que se tiene que enfrentar con la sociedad y su familia en los tiempos de la posguerra española. Los hechos que se narran están basados en la experiencia personal del dramaturgo pacense Miguel Murillo, autor de los textos, y presenta una imagen "cruel" y "alejada de los parámetros comerciales al uso" de la vida cotidiana en la década de los cuarenta. "Se trata de una función de emociones, en el que se refleja el mundo interior de la memoria", señala uno de los actores. "Muchos de los personajes que aparecen están aún vivos y las situaciones están basadas en situaciones reales, vividas por Murillo en su propia familia" [...] La obra cuenta con una escenografía muy cuidada en la que se desenvuelven doce actores. La historia resulta emotiva y provoca la identificación del público con el protagonista, "un homosexual que choca de frente con una familia de militares".*¹¹¹⁷

Carolina (1999) se estrena también ese mismo año. *El Lazarillo de Tormes* (2001) es una adaptación al teatro de la novela picaresca. *Armengol* (2001) versa sobre el tema de

¹¹¹⁶ www.samarkandateatro.com/?portfolio=el-pajaro-de-plata.

¹¹¹⁷ Crítica de G. DE VIÑASPRE, P., “La obra *El pájaro de plata* da una visión cruel de una familia de posguerra”, *El País*, Vitoria, 22 de enero de 1999.

la guerra civil en Badajoz y el título proviene del apellido del protagonista, personaje real que montó un gimnasio en Badajoz y formó un equipo para participar en la Olimpiada de los Pueblos en Barcelona, en 1936, suspendida al estallar la guerra. Murillo, en colaboración con el dramaturgo Jorge Márquez, había escrito *Noche de máscaras* estrenada en 1985.

Pérez Coterillo define su teatro como “una apuesta que remite a la trastienda de la historia, al esperpento y más atrás, a los ritos agrarios de otros tiempos, que es un mundo que permanece aún vivo en esquemas prácticamente feudales, de caciquismo” (Pérez Coterillo, 1983b: 51).

Miguel Sierra (Peñaflor, Zaragoza, 1932).

Inicia su carrera de escritor con la novela *De octubre al mar*, finalista del premio Nadal (1967). La escritura teatral llega más tarde y su debut llegará con la comedia:

ALICIA EN EL PARÍS DE LAS MARAVILLAS. AUTOR: Miguel Sierra DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Lola Herrera, Pedro Civera, Carmen Utrilla, Rafaela Aparicio, Celia Castro y Emilio Fuentes. ESCENOGRAFÍA: Vicente Vela. Teatro Lara del 14 de marzo al 25 de junio de 1978. Se repone después de una larga gira en el Teatro Fígaro del 18-12-1980 al 7-6-1981.

*Alicia en el París de las maravillas*¹¹¹⁸ (1978). Esta obra permanecerá en el teatro Lara cuatro años consecutivos. La razón del éxito reside en su humor popular, que sigue la línea de Mihura, y el atractivo de las dos actrices protagonistas. Comedia burguesa, cuidada y divertida, cuya acción se desenvuelve en un salón. El autor puntualiza que nos encontramos en un estudio -propiedad de un escritor francés- situado en la plaza Alma de París. El tiempo se desarrolla linealmente aunque entre primera y segunda parte transcurren dos años. En esa segunda parte hay un oscuro para marcar otros quince días de tránsito. El argumento y las situaciones se despliegan con sencilla gracia. La obra trata sobre la emigración, con tratamiento superficial y a través de un personaje llamado Alicia.

La protagonista es una bella muchacha que emigró a París hace algún tiempo. Trabaja como criada en la casa de Jean-Philippe. Con frecuencia la joven escribe a sus familiares cartas entusiastas, que distan mucho de la realidad. Un día su familia decide visitarla. Poco a poco los familiares se van hospedando en el estudio Jean-Philippe a escondidas

¹¹¹⁸ Texto de referencia y del que proceden las citas de nuestro estudio: SIERRA, 1984a.

de éste. Jean-Philippe está dotado de todos los tópicos del francés que se siente satisfecho con su modo de vida y que, por consiguiente, detesta las costumbres españolas. Nada más empezar la obra Mariló, hermana de Alicia, deambula por el estudio con gran descaro: “*MARILO.- (Al teléfono) ¿Andrés?.. Hola, cielo... Sí, puedes hablar, no hay nadie. Estoy sola. (JEAN-PHILIPPE le lanza una mirada torva)*”. La estupefacción de Jean-Philippe irá en aumento y al aparecer Adela, la madre de ambas muchachas, indignado, las echa de casa. Alicia comienza a contarle una historia, el escritor sin éxito, se siente interesado y, cree encontrar el argumento para una novela en la folletinesca historia de su criada, cede y todos se quedan en casa. Transcurridos dos años se desencadenarán nuevos problemas. Jean-Philippe ha conseguido triunfar como escritor gracias a Alicia, con lo cual transige en que la familia se esta se instale en el apartamento. Prácticamente forman un hogar hasta que aparece Juliette, la amante de Jean- Philippe. Ella se siente desplazada en las relaciones de Jean-Philippe con la familia española y hace sentir su malestar recordándole a Alicia que es una criada y que como tal tiene que servirle. Alicia, que está enamorada de Jean- Philippe, se incomoda y si antes sentía celos de Juliette ahora quiere apartarla de él para siempre. En realidad poco tiene que hacer para conseguir su propósito porque Jean- Philippe y Juliette discuten y rompen sus relaciones. Temerosas de que Jean-Philippe se haya enojado y de que las echen de casa, Mariló comienza a mostrarse amable e intimar, aunque no demasiado, porque sigue enamorada de su novio comunista con el que había discutido y con el que se reconciliará más tarde. El enredo continúa, Jean-Philippe descubre a Gaito, otro hijo de Adela instalado en la casa, y monta en cólera tomando la determinación de que todos se marchen. Alicia aprovecha para quemar su último cartucho y le declara su amor que de poco le sirve porque él no la corresponde. Jean-Philippe ha vuelto a quedarse sin ideas y Alicia le cuenta otra historia que le vuelve a interesar. Esta táctica le sirve para enamorarlo y terminar la obra felizmente sin que caiga el telón antes de aparecer en la puerta Juanica, la sobrina de Adela.

Un argumento familiar que agrada al público por los golpes de humor de unos personajes simples y tiernos. Una obra popular y entretenida. Los juegos de palabras, los malentendidos, las entradas y salidas de incógnito, la gracia pueril de una madre paleta y bondadosa, la superficialidad complaciente que estimula la sonrisa, es lo que se aplaude en la obra. Es teatro a medida de un público que lo agradece y que a pesar de lo desmesurado de determinadas actitudes de los personajes, como la entrega incondicional de Alicia por Jean-Philippe, el público alimenta su fantasía plagada de pseudo-romanticismo:

ALICIA.- No, el nuestro no lo sería. Porque si a usted le gustan altas, creceré; si le gustan jóvenes, seré como una niña... Haré lo que usted me mande. Si está triste, le consolaré, aunque usted no me quiera. Le seré fiel, aunque usted no lo sea. Y si un día se cansara de mí y me dejara, yo le esperaré siempre, aunque usted no volviera nunca... Nuestro matrimonio no sería un fracaso, porque yo le adoraré... le mimaré... le contaré historias... Y cuando ya no me quede ninguna para contarle, me iré a vivirlas, a buscarlas por ahí para que usted las escriba y sea el mejor escritor del mundo (Sierra, 1984a).

La política también mete la nariz en la comedia, sin abandonar el humor. Tenemos a un Jean-Philippe de derechas al que no le gustan los comunistas como el novio de Mariló: *“A.- Discúlpenos. Ha sido mi hermana que ha puesto el tocadiscos. Dice que esa música le recuerda a su novio. J-P.- ¿El novio de su hermana ser ruso? A.- No. Es comunista. J-P.- Pero yo creía que era un español. A. - Sí. Es un español comunista”*. El clima de tolerancia se desenvuelve con humor, así que cuando le toca el turno a la derecha, esta aparece como una reliquia del pasado: *“J-P.- Sinceramente, Alicia: ¿A usted le gusta mi manera de escribir? A.- ¡Me encanta! Tiene usted mucho talento. J-P.- Gracias. A.- Pero tiene un gran defecto. J-P.- ¿Qué defecto? A. - Usted es de derechas”*. La nota melodramática también se hace un hueco cuando toca directa, aunque superficialmente, el tema de la emigración: *“J-P.- Claro, porque usted manda todo el dinero a su madre. Y eso, son divisas. Usted estar contribuyendo al desarrollo de la economía español (...) A.- ¡Cuentos! ¿Qué hemos hecho nosotras desde que salimos? ¿Dónde están nuestros sueños, nuestras ilusiones? ¿Podemos comprar el piso? No. Porque a medida que vamos ahorrando, van subiendo los precios. Y siempre será igual”*.

El mantenimiento de esta obra durante tanto tiempo en cartel fue una sorpresa al tratarse de una vieja fórmula. De ahí que críticos como López Sancho opinen que los tipos descritos por Sierra están vistos en la realidad y trasplantados con soltura. El conflicto es mínimo. Los ardides para alargarlos y crear nuevas situaciones son más válidos que nuevos. El diálogo, gracioso, sin esfuerzo. Son muchas cosas positivas para una primera comedia. Explosiones de risa del auditorio y los aplausos en algunas escenas muy graciosas y en mutis eficaces, subrayaron constantemente la buena fortuna de esta

presentación¹¹¹⁹. Para Enrique Llovet, el crítico del diario *El País*, la comedia no trae nada nuevo pero irá más lejos que el anterior y concluirá su artículo invocando la conciencia del autor: “Deseo mucha suerte al señor Sierra. Me alegraré de que su comedia le abra unas cuantas puertas y me sentiré todavía mejor si el señor Sierra, después de oír los aplausos, antes de presentar otra obra, mira el calendario y hace un pequeño acto de contrición”.¹¹²⁰

MARÍA, LA MOSCA. AUTOR: Miguel Sierra DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Carmen Utrilla, Nacho Osorio, Verónica Forqué, Florinda Chico, Pilar Bardem, Carmen Rossi, Gregorio Alonso, Montse Calvo y Pedro Civera. ESCENOGRAFÍA: Vicente Vela. VESTUARIO: Javier Artiñano. ILUMINACIÓN: José Luis Rodríguez. Teatro Infanta Isabel del 7 de marzo al 6 de julio de 1980.

El gran éxito de la anterior no volverá a obtenerlo con estrenos posteriores. *María, la mosca*¹¹²¹ (1980) fue el siguiente estreno. En esta, como en la anterior, su humor sempiterno se tiñe de fuertes dosis de crítica social respondiendo, más bien, a un sainete de tintes melodramáticos. Sin mucho que destacar en el plano formal, la acción transcurre en dos espacios que se alternan mediante oscuros: la taberna de doña Lola, garito situado en el Barrio Chino de Barcelona, donde se ejerce la prostitución; y el apartamento de María, una de las prostitutas, que convive con Jordi, el hombre al que mantiene y del que está enamorada. El argumento se basa en un hecho verídico aunque la obra apenas coincide con la realidad, excepto en el trágico final en el que desembocan las dos historias. El autor, en la introducción a la edición manejada, comenta la existencia de dos escenas más, que no aparecen en el texto y sí en la puesta en escena del estreno. Estos añadidos - explica- se deben al hecho de que teniendo escrita la obra y habiéndose ofrecido El Lara para estrenarla, su empresario, Conrado Blanco, sugirió que al texto le faltaban dos escenas. Sierra las añadió. Finalmente *María, la Mosca*, no se estrenó en el teatro Lara sino en el Infanta Isabel. Preocupado su autor por el infructuoso resultado de su añadido pero no queriendo posponer el estreno, decidió representarla con esas dos escenas. A la hora de la publicación prefirió que el texto se editara tal y como lo había concebido, sin ellas. *María, la Mosca* es una comedia como otra pero hay que señalar el inoportunismo

¹¹¹⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Alicia en el París de las maravillas*, aparición de un nuevo autor”, *ABC*, Madrid, 17 de marzo de 1978, pg. 58.

¹¹²⁰ Crítica de LLOVET, E., “Nuevo autor de viejo teatro”, *El País*, Madrid, 22 de marzo de 1978, pg. 22.

¹¹²¹ Tanto las citas como el texto de nuestro estudio son de SIERRA, 1984b.

de empresarios u otros agentes extraños al proceso de construcción de un texto, ya que resulta absurdo que el autor este condicionado por sus juicios.

La acción de *María, la Mosca* transcurre en 1960, cuando la protagonista llega de Lorca (Murcia) a Barcelona. A María, la apodan *la Mosca* porque su abuela era pequeña, morena y tozuda, como una mosca. Así que sus descendientes han heredado el mote. Nada más llegar a Barcelona marcha a la taberna de doña Lola, una vieja prostituta que tiene unas cuantas chicas en el oficio. Sus empleadas son un auténtico mosaico regional, Dorita es andaluza, la Mareos gallega y Mely catalana. El autor aborda la prostitución con humor, distensión y tópicamente. Los personajes femeninos que desfilan por la obra son en apariencia frívolos, inútiles y se divierten con su trabajo. Dorita se pasa todo el día cantando, la Mareos no deja de quejarse continuamente de mil enfermedades y remedios y Mely es el vivo ejemplo del pragmatismo. En el fondo todas esconden un gran corazón. Tienen la idea de que durante unos años se prostituirán y después con los beneficios que saquen del oficio se retirarán a una mejor vida. María también llega con un propósito parecido. Pretende conseguir dinero para pagar los plazos de una casa que ha comprado en el pueblo. Lo que no esperaba es enamorarse de Jordi, un tunante al que comienza a darle el dinero. Jordi en un principio parece estar dispuesto a cambiar de vida y buscarse un oficio, pero como no encuentra empleo en el que no lo exploten, continúa viviendo del trabajo de María. Ella se siente satisfecha porque lo tiene a su lado y esta locamente enamorada de él. Con el paso del tiempo llega el cansancio, la dejadez y las malas actitudes por parte de él. Jordi conoce a unos ladrones y se les une para atracar un banco, la policía los apresa. La captura de Jordi provoca que los sentimientos de doña Lola se delaten, ella lo ama. María paga la fianza y lo lleva al apartamento donde el amante le comunica su intención de marcharse a Francia y empezar una nueva vida. Ante el miedo a la soledad María envenena a Jordi y se lleva su cadáver al pueblo, en cuya huerta lo entierra. Tres meses después nos cuenta Pichuli, el camarero de la taberna, que se marcha con María. La policía descubre a la homicida y la encarcela.

Una obra escrita para un espectador que va al teatro a pasar un rato con historias a veces graciosas, a veces melodramáticas, y que se olvidan al doblar la esquina. Es precisamente esa pincelada melodramática la que le proporciona un tratamiento distendido a un ambiente tan sórdido como el de la prostitución. Un oficio que en esta obra está bien organizado en un principio porque la dueña de la taberna está compinchada con el comisario y el joyero. Luego cambia un poco con la sustitución de los cargos y las prostitutas se arriesgan a ser atrapadas en redadas. Esto también se impregna de humor.

Sin embargo, a veces resulta difícil ver el lado divertido de las cosas porque resulta imposible olvidar y deshacerse de la vertiente oscura. La prostitución es considerada aquí como un oficio fácil, exclusivo de mujeres: “*MARIA.- No, no. Yo prefiero lo seguro. Yo lo pensé muy bien y me dije: "María, unos años de golfa y, después, señora para toda la vida". Esa es mi meta. MARIA.- ¿Trabajo? Cavando patatas en el huerto os quisiera ver yo. ¡Aquello sí que es trabajo!*”

Por lo que respecta a la crítica, una de cal y otra de arena. Desde las columnas del diario ABC la obra es la reafirmación de un autor: “La facilidad con que Sierra dialoga, el tino con que sitúa la réplica directa explosiva en el momento preciso, ratifican a un autor que tiene en sí el instinto fundamental del teatro que es el de la situación” (López Sancho).¹¹²² Por el contrario, hay quienes afirman la escasa importancia de *María, la Mosca*: “Tal vez su fórmula antigua de melodrama lleve público al teatro, literariamente es detestable y teatralmente mal cuidada -la forma narrativa ahoga la expresión teatral-, aunque hay algunas escenas en punta. La exageración de los efectos llega a irritar y esto son defectos menores. El mayor defecto es la obra en sí, su concepto, su ideación, su falsedad, su utilización de un tema que podría ser importante” (Haro Tecglen).¹¹²³

LA BELLEZA DEL DIABLO. AUTOR: Miguel Sierra. DIRECCIÓN: Jaime Azpilicueta. INTÉRPRETES: María Asquerino, Amparo Larrañaga, Iñaki Miramón, Miguel Ortiz, Juan Pedro del Rosario, Paco Maestre, José Palao. MÚSICA: Eddy Guerín. COREOGRAFÍA: Gayo Montera. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Ramón Aguirre. Estreno: 6 de agosto de 1986 en San Sebastián. Madrid Teatro Reina Victoria del 11 de septiembre al 16 de octubre.

Después estrenará *La belleza del diablo* (1986). Una obra en la que abandona la técnica realista para adentrarse en una apuesta mixta, a medio camino entre la comedia disparatada y el musical, situada en un “Paraíso” de mangas y capirotos. El argumento se extrae del Libro del Génesis: “Así que tomó de su fruto y comió, se lo dio también a su marido, que estaba junto a ella, y él también comió”. Adán y Eva descubrieron que estaban desnudos y ya se sabe lo que tal descubrimiento viene a traer. En este caso a Caín y Abel. La serpiente, culpable, fue condenada a arrastrarse -actitud que hoy se ha generalizado en muchos negocios entre ellos los políticos- y a la enemistad con la mujer,

¹¹²² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*María, la Mosca*, Confirmación de un autor: Miguel Sierra”, *ABC*, Madrid, 9 de marzo de 1980, pg.54.

¹¹²³ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Un melodrama a la antigua usanza”, *El País*, Madrid, 11 de marzo de 1980, pg. 35.

su cómplice y víctima. Pero ¿y si las cosas no hubieran ocurrido exactamente así? Eso es lo que se pregunta y contesta con heterodoxia Miguel Sierra en esta comedia -esta vez musical-. Por tanto nuestra Eva no induce a Adán, los dos son cómplices a parte entera. La serpiente se queda en casa, quizá para ver algún episodio de "Dinastía " y una diablesa llamada Lucy, con aspecto de cantante de rock o de pop a modo de nuestra Alaska, es la seductora enviada por Dios para hacerles caer en la tentación. Un Génesis desarrollado en un juego de ironías. Lucy es una diabla bastante buena persona y consciente de sus deberes. Adán y Eva unos preguntones y que por mucho preguntar se topan con el amor y aprenden aquello de "ten cuidado, donde hay amor hay pecado" (Barea: 1986c: 35-36). En la antecrítica al estreno, Miguel Sierra define su obra de comedia optimista: "He procurado que lo sea tanto en el fondo como en la forma. Es una obra para que los tristes olviden su tristeza, para que los irreflexivos piensen un poco. Es una obra que no tiene mensajes porque, disimuladamente, tiene muchos" (ABC, 11-09-1986).¹¹²⁴ Qué lejos estaba el autor de vislumbrar la opinión tan contraria que presentaría la crítica. Esta fue demoledora con la obra.

De fábula infantilista y ramplona la califica Centeno que escribe se hace interminable aburrida y tediosa. Siete actores y actrices se debaten por sacar adelante una penosa función que supera lo cutre para convertirse en deleznable. Adán y Eva en el paraíso, Lucifer -"Luci", con atuendo *punki*-, Caín y Abel y los emisarios divinos, conforman esta "comedia musical" donde existen una docena de cancioncillas y de numerillos bailados. Hay también una escenografía de colgajos y gasas e incluso un vestuario que parece sacado de alguna vieja guardarropía. Entre semejantes elementos, intentan salir a flote un grupo de actores que, evidentemente, y a pesar de su honestidad, están muy lejos de conseguirlo. Afirma el autor, entre otras cosas, que el público actual busca identificarse con lo que está viendo a la vez que se divierte y emociona. Por tanto, finaliza el crítico, el autor no debió de entregar este texto para su estreno.¹¹²⁵ Haro Tecglen lo define como espectáculo impresentable y añade que duele ver que personas estimadas y solventes en su profesión se vean envueltos en algo así. En el teatro hay obras envueltas en incertidumbres de las que no se sabe nada hasta que se ponen de pie, pero hay otras como esta en la que el fracaso se ve venir, es una cuestión de sentido común.¹¹²⁶ Y Juanjo

¹¹²⁴ Antecrítica, "La belleza del diablo, hoy en el Reina Victoria", ABC, Madrid. 11 de Septiembre de 1986, pg. 79.

¹¹²⁵ Crítica de CENTENO, E., *Sin el menor pudor, 5 Días*, Madrid, 17 de Septiembre de 1986.

¹¹²⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Ni belleza ni diablo. Ni nada", *El País*, Madrid, 14 de Septiembre de 1986.

Guerenabarrrena metaforiza con el regalo y su envoltorio. A veces, dice, los regalos vienen envueltos en un papel de gran calidad, tanta que ennoblece el contenido. Otras veces, como en esta obra, sucede que el continente más qué bello es bullicioso y el contenido, de tan adornado, no llega a distinguirse. La música, en directo, trata en vano de envolver las carencias de texto. No es que la música sea especialmente buena, es normalita, pegadiza, amable. Lo malo es que está íntimamente ligada al texto y obliga a atender a las palabras que contiene. Todo para pretender explicar una versión "light" de la historia de Adán y Eva, con un demonio, Luci, volcado en favor de los humanos. Luci enseña, entretiene, asevera, juzga y educa, la frivolidad llega a tal extremo que su comportamiento resulta reaccionario. Las picardías que salpican el devenir del pecado original no alcanzan la calificación de sandeces de grado medio. La obra se descuelga, a veces, con cándidas reflexiones sobre la felicidad, el amor, la sexualidad o el futuro de la humanidad, todo marcado por esos inciertos comienzos de los primeros amantes y familia. El resultado es pobre y más propio de una velada familiar que para enseñarlo en un escenario. La moraleja es tontorrón y el tópico es la base de esta dramaturgia menor.¹¹²⁷

Tan solo A López Sancho parece haberle gustado la comedia: Un musical muy de este tiempo, con riqueza de percusión, luminotecnia, cantables y bailables a veces muy graciosos, dentro de dos escenarios de plástica muy del día. Texto ingenioso, deliberadamente frívolo, burlón, sin trascendencias, que sirve para las situaciones líricas y los números musicales. Comedia ligera, desenfadada y un tanto herética, sin provocar. Asquerino hace, a lo Alaska, una diablesa graciosa, que canta sorprendentemente bien y domina la escena con sus buenas maneras cuando está presente. Amparo Larrañaga luce su talle y algo más, con desenvoltura, naturalidad y gracia. Miramón es un Adán despistado, buen chico y padrazo con excelente vis cómica. Los músicos envuelven los acontecimientos con música moderna, de grato sonido, mientras el todo, muy complicado, está regido por la informática y la electrónica. Resultado: moderno, moderno. Un musical a la hora nueva.¹¹²⁸

En los noventa estrena:

¹¹²⁷ Crítica de GUERENABARRENA, J., "Versión light de la historia de nuestros primeros padres", *YA*, Madrid, 15 de septiembre de 1986.

¹¹²⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Musical moderno y heterodoxo: *La belleza del diablo*, en el Reina Victoria", *ABC*, Madrid, 12 de Septiembre de 1986, pg. 71.

PALOMAS INTRÉPIDAS. AUTOR: Miguel Sierra. DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Lola Herrera, Marta Puig, Miguel Ortiz. VESTUARIO: Ángela Arregui. ESCE-NOGRAFÍA: Amadeo Sans. Teatro Fígaro del 5-10-1990 al 19-5 1991.

*Palomas intrépidas*¹¹²⁹ (teatro Fígaro, 1990) está construida a partir de guiños feministas, dirigidos a un auditorio entusiasta, en parte por la actuación de Lola Herrera. En la pieza, dos mujeres, Paloma y Rosa, maduras e independientes, de clase media, planean, entre los vapores del alcohol y la charla de sus amores frustrados, mitigar su apetito sexual aunque solo sea durante una noche. Las dos cuarentonas solitarias, “palomas intrépidas”, están dispuestas a pagar para ello cincuenta mil pesetas, cama y bebidas aparte, al hombre, joven efebo, cuyos servicios sexuales contratan por esa noche. La sorpresa es que el supuesto “puto”, como ellas le llaman, no resulta ser exactamente tal puto. El hombre que acaba en el apartado chalet de Paloma no es precisamente un profesional sino un desgraciado delincuente con el problema de tener que conseguir en un plazo límite la cantidad de dinero necesaria para conservar a su hijo. Con este argumento el autor organiza el enredo. El hombre cobrará, desde luego, pero la noche se alarga entre incidentes y tensiones para llegar al desenlace divertido, blanco y cordial, típico del género de comedia (Santa-Cruz, 1991c: 106). La obra tuvo una puesta en escena dentro de los cánones del género que, en palabras de Enrique Centeno, se resume como una dirección profesional y una pareja de actrices magnífica, Lola Herrera y Marta Puig. Esta última, con una estética esperpentizada de la perdedora, logra eficacísimos momentos de humor provocando la risa constante del espectador. Una representación ágil, graciosa y disparatada, que es lo que pretende el género y un autor que sirve un texto que lo hace posible.¹¹³⁰

Miguel Sierra también adaptó *Buenas noches, madre*, de Marsha Norman, para el teatro Reina Victoria e interpretado por Concha Velasco (1984); *Amantes*, de Michael Cristofer, para el teatro de la Comedia en 1985, entre otras.

Francisco Taxes (La Coruña 1940 – 2003).

Dramaturgo gallego del Grupo Abrende de Rivadavia. Participó en los sesenta de los colectivos coruñeses de arte experimental. Su primera obra *O veloiro* (1978) fue

¹¹²⁹ Texto de referencia para nuestro estudio de la obra SIERRA, 1993.

¹¹³⁰ Crítica de CENTENO, E., *Una noche de alquiler*, *Diario 16*, Madrid, 9 de octubre de 1990.

representada por el grupo Troula en un exitoso montaje. También escribió cuentos. Sus principales obras, además de la ya nombrada *O veloiro* son *Lenta ráigame* (1979), *Casta i Albito* (1980), *Caderno de Bitácora. Comedia estupenda* (1985), *Elas* (1997). Todas montadas excepto la última. A Madrid solo llegará *Caderno de bitácora* (1985)

CUADERNO DE BITÁCORA (COMEDIA ESTUPENDA). AUTOR: Francisco Taxes. Dirección: Antonio Francisco Simón. Escenografía: Leopoldo Pérez Gómez. Figurines: Suso Montenegro. Música: Manuel Balboa. Intérpretes: Rodrigo Roel, Canco Ramonde, Xavier R. Lourido, Suso Mendal, Gonzalo M. Uriarte, Xan Lois Goberna, Francisco J. Lorenzo, Xosé Bieito Álvarez, Luisa Veira, Elisa Luaces, Laura Ponte Santasmarinas, Carolina Montserrat Valcárcel, Luisa Martínez Pazos y Margarita Fernández. Estreno: 10 de agosto de 1985 en Galicia. En Madrid Teatro Príncipe Gran Vía del 17 al 10 de octubre de 1985.

Caderno de bitácora (1985) transcurre en una década del porvenir. Toma como disculpa para desarrollar su argumento la pretendida reinserción vacacional de dos pacientes de una institución psiquiátrica en el seno de una familia, que se supone normal, siempre, cómo no, con el pago de los gastos por cuenta del gobierno.

La obra se pone en pie con motivo del segundo cumpleaños de El Centro Dramático Gallego, al que la crítica da más protagonismo que a la propia obra. Así Xosé Lorenzo dice que: El Centro Dramático Gallego mantiene todos los vicios de su nacimiento y la soberbia que proporciona un cuadro de "actuales-funcionarios"; que conforma un movimiento corporativista y reaccionario, constituyendo un pacífico rebaño que cambia "arruga bella" por obediencia. Es la primera generación de cómicos y titiriteros que no molesta al poder establecido. Cree el crítico que este *Caderno de bitácora* en vez de añadir ilusiones de nuevas tendencias, renovaciones académicas, etc. lo que se ofrece es un diseño espacial y de vestuario como soporte de un texto que se cae por sí mismo, pero que no se utiliza como elemento lúdico-visual-orgánico-innovador.¹¹³¹

Para Camilo Franco la obra *Caderno de bitácora* es una comedia de clara ambientación futurista pero con raíces muy profundas. Tanto de una parte como de la otra, los personajes son demasiado típicos, como muy estereotipados, pero ayuda a la hora de entender la crítica social a que esta obra, pese al humor, no renuncia. La obra en sí es una comedia clásica donde los personajes son ridiculizados exagerando sus peculiaridades, que, por supuesto, no están tan lejos de la realidad como se pueda pensar. Los diálogos caminan también en la dirección de la sátira pero por momentos se vuelven sentencias

¹¹³¹ Crítica de LORENZO, X., El Centro Dramático Gallego estrena *Caderno de bitácora*", *El Ideal Gallego*, La Coruña, 30 de Agosto de 1985.

filosóficas de humor resignado y que recuerdan a Groucho Marx, quien siempre cuenta con esa ambigüedad entre el simple comentario sardónico y la fineza en la crítica hábil.¹¹³²

FERNÁNDEZ CARRANZA Y SU POLEMICO ESTRENO

En 1980 Fernández Carranza obtiene el premio Lope de Vega con *Los despojos del invicto Señor*, que creará polémica en su representación. La obra se estrenó en 1986, seis años después de ser premiada. Es el arranque de la temporada 86-87 y se calentó con el curioso incidente acaecido en el Teatro Español. En rueda de prensa, Fernández Carranza anunciaba que no asumía la responsabilidad del estreno de su obra. El texto que había merecido el Premio Lope de Vega en el 80, llevaba aparejada la obligatoriedad - incumplida muchísimas veces, por otra parte- de ser estrenada en el coliseo municipal. El estreno tuvo un tono anormal y escandaloso, no por la obra sino por estas declaraciones del autor. Este estaba disconforme con las modificaciones que sufrió su texto durante los ensayos. El autor protesta contra la manipulación de su obra en el montaje estrenado. Denuncia la alteración en el orden de escenas, supresión de tiempos, introducción de textos no escritos por él y eliminación de otros suyos y escenas de masturbaciones y otras graves anomalías. Se lamenta de no permitírsele asistir a los ensayos y a la intimidación sufrida cuando se le dijo que era época de director y dramaturgia y no del autor. Por el otro lado, también aparecen las opiniones del director escénico, Antonio Andrés Lapeña, que se enzarzó en una disputa inacabable con el autor. La obra fue finalmente presentada sin que el autor compareciera al estreno.

La prensa dedicó amplio espacio a esta polémica: ¿Cómo era el texto y qué se hizo con él? ¿Es cierto que Narros, José Luis Alonso o Salvador Távora se negaron a montarla por su baja calidad, como aseguraban fuentes del Ayuntamiento? Difícil saberlo.

Lorenzo Fernández Carranza (Cohegín, Murcia, 1931, Murcia 2001).

Poeta y dramaturgo se relaciona con el Equipo Crónica o Crónicas de la realidad (activo entre 1963 y 1981). Con ellos comienza a recitar su poesía protesta que le lleva al exilio en Francia. Allí estuvo diez años descubriendo el drama de la emigración española que busca reflejar en su obra *Años de Ceniza*. Regresa a España en 1977 y presentará

¹¹³² Crítica de FRANCO, C., “*Cuaderno de bitácora*, una comedia estupenda”, *La Voz de Galicia*, La Coruña. 12 de septiembre de 1985.

dicha obra al premio Lope de Vega en 1978 quedando finalista. Después en 1980 obtendrá el Premio por la ya mencionada *Los despojos del invicto señor*. Suya también es la obra *El adivino* además de escribir múltiples libros de poesía varia.

LOS DESPOJOS DEL INVICTO SEÑOR. AUTOR: Lorenzo Fernández Carranza. DRAMATURGIA: José María Pérez Buzón. DIRECCIÓN: Antonio Andrés Lapeña. INTÉRPRETES: Antonio Dechent, Josefina Díaz, Eva Guerr, Pastora Peña, Alberto Valverde, Juan Dolores Caballero, Jorge Roelas, Julia Torres, Paco Prada, Amparo Gómez Ramos, Ramón Durán, María Jesús Andany, Manuel Demoro y Franky Huesca. ESCENOGRAFÍA: Luis Adalid y Andrea d'Odorico. FIGURINES: Begoña del Valle. ILUMINACIÓN: Héctor Morales. MÚSICA: Paco Aguilera. Teatro Español de Madrid del 7 al 30 de noviembre de 1986.

El autor afirma que *Los despojos del invicto señor*¹¹³³ (1981) es un aquelarre de la España del Sur, más pobre y despojado que el Norte. Trata de las gentes de esa tierra, con personajes entre reales y simbólicos. La historia de un pueblo que raya la locura por falta de cultura y libertad, que el Gran Señor les retiene (*ABC*, 20-05-1981).¹¹³⁴

Dos actos y cinco cuadros. Catorce personajes, tres nombrados por su profesión, dos por edad y el resto tienen nombre. Son personajes caracterizados por la vestimenta y breves rasgos físicos y de personalidad. La acción se desarrolla en la plaza de un pueblo. Unos personajes que muestran las miserias de la necesidad y falta de libertades. Doña Encarna que no puede con su nieto inquieto y travieso y a quien ella trata de reprimir con todo tipo de castigos, desde el insulto hasta el encadenamiento pasando por los golpes, aun así no conseguirá doblegarlo. Un Bodeguero lascivo que se deja llevar por sus instintos primarios, un fruto de la ignorancia cuyos recuerdos de alegrías y retozos son muy lejanos, de cuando niño, su madre le arreglaba y le cocía empanadillas, cuando cazaba pajarillos y torturaba pequeños animalillos quemándoles con su cigarro de hoja de patata que fumaba a escondidas de su riguroso padre. Sixto es un analfabeto que recibe una carta y sufre por no poder leerla, hará el esfuerzo de aprender para enterarse de lo que pone (él y solo él), para ello contará con la ayuda del Viejo. Una vez sabe leer será capaz de predicar al pueblo la propaganda que, arrojada en octavillas, es contraria al poder establecido denunciándolo. La consecuencia será su persecución y finalmente muerte. Juana es conservadora, defensora de la actual situación, vendida al poder y que gracias a

¹¹³³ Texto y réplicas de nuestro estudio pertenecen a la edición GARCIA PINTADO y FERNÁNDEZ CARRANZA, 2009.

¹¹³⁴ Premio Lope de Vega de teatro, GALINDO, C., “Lorenzo F. Carranza, un poeta trotamundos”, *ABC*, Madrid, 20 de mayo de 1981, pg. 63.

ello logró situar a su marido en la fábrica del invicto Marqués. Frente a ella está Benita, cuyo marido ha tenido que emigrar, que junto a Paca y Lola se lamentan de la actual situación: “*Estamos hartas de sensatez, de libertad sin puchero y sin colegios*” y proclaman un cambio “*Para que el hombre no viva en el miedo y en la angustia*”.

Otros personajes son Tragaldabas y Pelusa, él guitarrero y ella cantante, que rompen su relación afectiva y profesional. Ella no quiere pero Tragaldabas está resuelto “*¡Déjame en paz! ¿No ves que el cuerpo me pide estar solo?*”. Será al llegar el Chulo y llevársela, cuando arrepentido salga corriendo en su busca: “*¡Pelusa, Pelusa: vuelve, vuelve, vuelve...!*” Cuando ella vuelve su ingenuidad ha desaparecido, se ha vuelto práctica y racional y tiene asumida su situación de la que no se lamenta. Él quiere volver con ella, recuerda el pasado y la abrazaría pero ella ha de irse: “*salen de la fábrica y he de trabajar. Ahora manejo bien el oficio*”. Más tarde, ya cansada quiere marcharse “*...Tengo que buscar un sitio donde... No quiero que la noche me caiga de golpe en la cabeza*” Tragaldabas se irá tras ella. Atrás quedará Antón, el tonto del pueblo, solitario en la plaza. Este se impregna del ambiente marcando con el ruido de sus piedras las emociones que le embargan, no comprende la muerte de su madre que en su agonía quiere verlo y es sensible al cariño que Pelusa le brinda y de la que se volverá emocionalmente dependiente, defendiéndola y siguiéndola. Dos personajes más completan este escenario, el Viejo, liberal, cargado de sentido común y mediador entre todos, que predica lo que dice con el ejemplo y el Quincallero, portador de noticias que nos informará del estado crítico y estacionario del Marqués. Finalmente unas campanas anunciarán la muerte de este invitado señor. La muerte del Marqués coincide con la de Sixto que portado por Tragaldabas y Pelusa viene con sus manos agarrotadas junto al pecho protegiendo su libro, ese con el que aprendió a leer. “*Viejo.- Nadie pudo arrancarle el libro y nos lo trae para que aprendamos todos (...)* *¡Hermano de la idea y del dolor cuajado por limpiar este pueblo tan sucio que nos dieron!*”.

Un texto que muestra más una situación que un suceso, se acerca al cuadro de costumbres. Los personajes realizan sus rutinas desde el principio al final. Encarna cuida a su nieto a quien quisiera tener atado para evitar sus travesuras, Lola lozana, Antón minusválido y “el tonto del pueblo”, Juana, Paca y Benita están solas y en escena hablan o compran dando mayor color local a la obra. El Bodeguero y el Quincallero trabajan, el primero piropea a las chicas, el segundo pregona sus mercancías y trae noticias de fuera del pueblo. Tragaldabas es un cantautor trashumante, Pelusa, su supuesta pareja, es descrita como prostituta. Sixto es un joven que quiere aprender a leer y es ayudado por el

Viejo. Un texto lleno de acciones desdibujadas, con entradas y salidas de los personajes por motivos espurios. Alguna tensión cuando Tragaldabas y Pelusa se pelean y esta amenaza con marcharse. Ella luego se irá con el Chulo para volver un tiempo después habiendo ejercido la prostitución y quedarse con Tragaldabas. El “tonto” está platónicamente enamorado de ella debido a la ternura e interés que ella ha mostrado hacia él. Otra línea de tensión es el deseo de Sixto de leer, en principio para descifrar una carta que le escribió hace años una artista admirada, luego marcha del pueblo y su ansia por leer es tal que en la ciudad lee en público pasquines lanzados y prohibidos, por esto es detenido y ajusticiado. Sobre estas tramas vuela la presencia del invicto Señor, que no aparece pero del que en voz baja se conjetura. Es el símbolo de un poder dictatorial que está muriendo. Un pueblo en el que se respira la asfixia, desolación, abandono, amargura y pobreza. Los personajes hablan de sus recuerdos y sus deseos nunca logrados. Nada sucede y nada cambia, son acciones inútiles, superfluas y redundantes.

A través de esta gran simbología, con unos personajes un tanto estereotipados y maniqueos y un lenguaje rebuscado y pretendidamente poético, se nos presenta una crítica al régimen dictatorial, que crea “las moscas”, miserias e ignorancia, falta de libertad e injusticia, miedo y la paz amarga del silencio. Despojos de hombres que tienen un final esperanzador en esa agonía del Marqués, que nos recuerda a la de Franco. Un texto, más propio de la Transición, de los muchos que guardados esperaban su estreno y que no llegarían o llegaría, como en este caso, tarde.

La Polémica.

El cronista cuenta aquí el estreno, primero y último de su autor hasta el momento:

La dirección fue ofrecida a Antonio Andrés Lapeña, que reconoce aceptó la dirección después de acordar con Narros -director del Español- que se hacía cargo del montaje teniendo en cuenta que, "como toda obra, necesitaba una adaptación". El director Andrés Lapeña se negó a que Fernández Carranza actuara como ayudante de dirección. Hubo un primer intercambio de impresiones entre autor y director en el mes de junio de este año. Ambos acordaron que se efectuasen pequeñas modificaciones en el texto. Para Lapeña las modificaciones fueron mínimas: "no se trata de un corte, sino de una visión escénica". La obra -dice- tenía mucho de literatura y poco de teatro. Y el texto ha de ser encarnado

*por los actores. Era necesaria una adaptación. [...] Lapeña estima que la obra no mereció ganar el Premio Lope de Vega [...] El autor asegura que las modificaciones han alterado sustancialmente el sentido del montaje: El montaje es completamente distinto de lo que está aquí, -dice señalando su manuscrito-. El decorado, que es muy bello, no es el de la comedia. Han adaptado la comedia al decorado [...] Fernández Carranza respeta la labor y el entusiasmo de los actores, pero son tan víctimas como yo, dice (El País, 11-11, 1986).*¹¹³⁵

A continuación señalamos un amplio reflejo de la crítica para con el texto y la polémica:

Monleón cree que quizás Fernández Carranza debía haber asumido la "dramaturgia" o haberse hecho esta con su consentimiento. Si esto no era posible y el director consideraba imprescindible una revisión del texto, a la que el autor se negaba, quizá el estreno, al menos con ese director, no debía haberse realizado. Por otro lado, Monleón considera que el hecho teatral es más que la ilustración escénica de un texto y para que este tenga carácter de creación poética es necesario encontrar signos, imágenes, ritmos y expresiones que se generan en el escenario y en el ensayo de la obra. Ve el crítico como se nos cuenta la historia de un grupo de seres marginales, desesperados, solitarios, que llegan a la prostitución y al suicidio y considera que ese mundo está en el original y está en el escenario, con independencia de que a un personaje se le hayan atribuido unas muletas y añadido dos masturbaciones. Defiende el trabajo del director, del que dice consigue una encomiable homogeneidad, un estilo y un tiempo en los que integrar los personajes dispersos, un tanto episódicos, que cruzan por el escenario como siempre lo han hecho los tipos, es decir, los que se limitan a mostrar un rasgo o una imagen básicamente inmóvil articulados en un todo. En la obra se cuenta una historia, una muchacha es engañada y prostituida, alguien se suicida... pero son anécdotas en la medida en que se trata de una realidad totalmente prefigurada por las características del ámbito y el modo como este se describe y presenta. *Podría pasar eso u otra cosa. Lo significativo es el núcleo de personas reunidas.* Finalmente el crítico considera que este carácter fundamentalmente irrelevante de la acción, esta idea de que estamos ante un cuadro literariamente "acabado", es lo que vuelve episódicas todas las relaciones. Ve como la entidad de los personajes está subordinada a esa conformación literaria, cada uno

¹¹³⁵ Crítica, ARMADA, A., "Polémica sobre el poder del director escénico", *El País*, 11 de noviembre de 1986.

realiza la pequeña acción y dice el parlamento -a menudo un tanto sensiblero- para que esa dimensión coral y pintoresca se mantenga, sin que se consiga romper casi nunca ese tono de dramatismo artificioso, de artesanía lírica. Para Monleón es un drama en el que se respira en exceso la "*afectación poética*".¹¹³⁶

Haro Tecglen, ya en el título de su crítica, *Los despojos de una obra*, refleja claramente su opinión. Para él es una obra inconexa y un poco inútil, que plantea sospechas. Una de ellas es la de que alguna vez tuviese un carácter simbólico: el "invicto señor" pudo ser Franco, y los personajes, un fragmento del pueblo, o todo el pueblo. Otra sospecha, aireada por su autor -que no quiso salir a saludar-, es la de que la dramaturgia de José María Rodríguez Buzón y la dirección de Antonio Lapeña hayan alterado la posible sustancia, si la hubo, del texto. Como misterio está también la falta de correspondencia entre la sinopsis que se publica en el programa y lo que se ve en el escenario. Aquella habla de un enfrentamiento de ideologías, de la presencia del regeneracionismo en esa micro-España escénica, de las rebeliones solitarias, de la represión de las mujeres... La sinopsis es mejor, o más interesante, de lo que se ve y se dice. Cree el crítico que el "programismo" es un vicio muy extendido, que se tiende a dar explicaciones de lo que en el escenario resulta invisible o a hacer invisibles defectos que se representan. De la obra afirma, que lo que se ve en el escenario son los despojos de una obra dramática. Escenas bilaterales -de dos en dos personajes-, apuntes de la vida miserable de un poblado arruinado, cierto tremendismo de situaciones de seres también despojados -el tonto, el loco, el viejo, el inválido-, algunas canciones sin alojamiento en la acción dramática, un pregón de buhonero, briznas de pasado, un sentimentalismo, un diálogo de imitación popular con tendencia a lo sentencioso, alguna llamada a lo folclórico... La representación deja entera la última sospecha, el último enigma: por qué esta obra tuvo un Premio Lope de Vega, qué vio en ella el jurado que sabía que su estreno era obligatorio, o en qué estaría pensando en el momento de premiarla. Los elementos más interesantes son los de los actores y los de la escenografía. La compañía defiende la obra con uñas y dientes a pesar de la inconsistencia de sus personajes y la endeblez de las situaciones.¹¹³⁷

El crítico de *5 Días* escribe: "Hacinados entre chabolas, detritus y miseria, junto a una ruिनosa mina abandonada, desfila toda una galería de marginación y hambre: tullidos,

¹¹³⁶ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "*Los despojos del invicto señor*", *Diario 16*, Madrid, 16 de noviembre de 1986.

¹¹³⁷ Crítica de HARO TECGLEN, E., "*Los despojos de una obra*", *El País*, Madrid, 10 de noviembre de 1986.

subnormales, mendigos, chulos... Un retablo de pobreza y muerte con el evidente simbolismo de los años setenta en que el texto fue escrito. El marqués, el invicto señor de aquellas tierras, está agonizante, su muerte tampoco podrá traer la salvación ni la prosperidad a este lumpen, olvidado y condenado a perpetuidad... Cierta construcción de lenguaje popular emparenta este teatro con nuestra tradición realista y su extrema distorsión, incluso, con el esperpento. Sin embargo carece obviamente de la riqueza del uno y de la poética del otro y el resultado es un híbrido a veces ocurrente pero en muchos casos con desgarramientos que rozan la frontera de lo grotesco, cuando no la sobrepasan. Los conflictos, e incluso el retrato de los personajes, quedan desdibujados unas veces, precipitados o inacabados otras. Todo resulta disperso, incluso aburrido y con un final de efectismo casi obsceno... Ni la dirección, ni la dramaturgia que firma Rodríguez Buzón, ni el trabajo de los actores, han sabido evitar estos graves defectos (en el caso de que no los hayan potenciado, puesto que el propio autor ha renegado del montaje y ni siquiera asistió al estreno), aunque algún intérprete alcance momentos de gran brillantez... No faltarán quienes califiquen *Los despojos*... de "viejo" o de "antiguo", pero nosotros sufrimos también la frustración de que aquel espectáculo hubiera podido recuperar un estilo de teatro.¹¹³⁸

López Sancho responde a la polémica del estreno acusando al dramaturgo de pretender enmendarle la plana al autor que no reconoce su obra por dichas enmiendas. No obstante de la obra dirá que todo son acciones menores, con un lento clima de subconflictos y sin un conflicto válido central. De los personajes dirá que cada uno lleva su cuento, con relaciones sin enraizar y superficiales, en un texto excesivamente lírico. Un espectáculo que ve presuntuoso y pesado, donde la realidad se idealiza estremecedoramente. Personajes estereotipos, deshumanizados, vocean las frases excesivamente líricas, lejanas al hablar coloquial del pueblo, sin veracidad, sin interés por lo que pase. Todo tiene la impresión de no ser verdad.¹¹³⁹

AUTORES QUE NO ESTRENAN EN LA CARTELERA MADRILEÑA

Algunos autores que estrenan en esos años pero que no consiguen entrar en cartelera en los ochenta son:

¹¹³⁸ Crítica, sin firma, "El mayor escándalo en la historia del teatro español" *5 Días*, Madrid, 12 de noviembre de 1986.

¹¹³⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Un polémico premio Lope de Vega", *ABC*, Madrid, 9 de noviembre de 1986.

Miguel Signes (1935) que tiene títulos como: *Antonio Ramos* (1963), que verá su estreno en 1976; cuyas son también: *El bonito juego de los números*, *Unas pocas semanas y...* (1974), *La comedia de Charles Darwin* (1980), *Los sueños de Mariano Acha* (1978), *La rara distancia* (1991), *Siempre fuimos así* (1993), *Cándido y Aurora* (1995).

Jesús Riosalindo (1937): *Saco de clementinas* (1982), *Afrodita Jean* (1983), *Función de límites*, *Movimiento uniformemente acelerado* y *Orbitas*, publicadas en 1985 y en 1987 publica, *H 2 O*, *Negocio blanco* y *El ojo de cristal*.

Patricio Chamizo (1936): *Ganarás el pan con el sudor del de enfrente* (1976), *Don Benito, el crimen de Inés María* (1975)

Amancio Lavandería (1939): *Una espada española en Florida*, *La cuestión de Orleans* y *De San Diego a Monterrey*. Publicadas en 1991

Joan Abellán (1946) escribe en catalán textos como *El collaret d'algues vermelles* (1979), escrita con Jaume Melendres, *Despertar glaçat de primavera* (1982), *Eclipsi* (1986)

Santiago Martín Bermúdez (1947) escribe dramas como *Carmencita revisited* (1989), *Nosotros, que nos quisimos tanto* (1990), *No faltéis esta noche* (1994), *Lunas* (1994) y *Tiresias, aunque ciego* (1996)

Guillem-Jordi Graells (1950) docente, ensayista y dramaturgo tiene entre sus obras *Onze de setembre* (1977), *De profundis* (1989) y *Titanic-92* (1990)

Miguel Alarcón (1951-1999) escribe la mayoría de textos para su grupo de teatro independiente, sus obras tienen gran poder simbólico y ritual, hablan de libertad y opresión entre ellos están *Parábola* (1977), *Espiral* (1979), *Hotel Monopol* (1984) y *Réquiem* (1987)

Cirilo Leal (1953), venezolano de nacimiento, desarrolla su labor en Canarias. Trata la emigración clandestina, los desaparecidos durante el franquismo y otros aspectos de marginalidad en obras como: *Las lanchas rápidas* (1979), *La Ciudadela* (1980), *El Indiano* (1980), *La conjura* (1983), *El amarrado* (1984), *La galería* (1987), *Radio Machete, la voz de los sueños* (1994), *La querencia* (1996), *La carnada* (1996)

Otros con una producción irregular son: Joan Guasp (*Querido amigo*); Antonio Morales (*Murcia, zona roja*); José María Bastús (*El banquero y el teatro*) y Manuel Rodríguez Díaz (*Condenados a vivir*)

Jorge Márquez (1958) ha estrenado *Ve, piensa y dime* (1976), *El espíritu de Buret* (1978), *El beso de las mariposas* (1985), *Hazme de la noche un cuento* (1991). En esta se cruzan con habilidad todas las posibles relaciones entre una amable patrona, que convive

con su chulo, con un viudo aferrado al recuerdo de su hija drogadicta y un viejo transexual que acaba de perder su amante. Un juego agridulce que sugiere, no dice y se imagina. Estrena también *Títeres de la luna* (1994), que según Enrique Centeno es un mediocre y escandaloso estreno producido en el Centro Cultural de la Villa. Suyas son *Noche de máscaras* (1995) y *La tuerta suerte de Perico Galápago* (1995) estrenada por el CDN.

GENTE DE ESCENA CON OBRA DRAMÁTICA

Introducción

En este grupo están los directores y actores de teatro que, siguiendo la tradición del cómico-autor, aportan interesantes obras a la escena en estos años. Un amplio y heterogéneo abanico de creadores, que comprende a profesionales de la escena, cuya obra dramática es tan amplia e importante, que pueden pasar directamente al Olimpo de dramaturgos. Autores como Fernando Fernán-Gómez o Adolfo Marsillach, de los que se puede decir que su obra dramática “tanto monta” con respecto a sus otras actividades relacionadas con la escena. También incluye otros profesionales, actores, que realizando una pequeña incursión en el mundo de la dramaturgia, aportan su pequeño granito de arena en el mundo escénico con algún que otro texto. Gente como Teófilo Calle, Isabel Hidalgo, Francisco Melgares, Cosme Cortázar o Chatono Contreras. Un tercer grupo sería el de profesionales, directores de escena principalmente, que en su labor de dirección crearan sus propios espectáculos, bien aportando nuevos textos o refundiendo otros y dándoles una nueva entidad. Entre ellos Juan Margallo, que es director y creador de un teatro combativo; Jesús Cracio, procedente del Teatro Independiente y que se mueve principalmente en circuitos alternativos; Luis Olmos fundador del Teatro de la Danza; Etelvino Vázquez del Teatro del Norte, con un estilo de teatro ceremonial, que crea textos y adapta otros libremente; Cristina Martos directora de la Compañía Teatral Talía con la que estrena alguna de sus obras; Santiago Paredes productor y director teatral, que estrena un texto en la década; Godoy Canseco, director que aportará una obra dramática a la literatura escénica.

Veremos también a Rafael Ponce, autor que tiene su mayor proyección en los años noventa, forma pareja escénica con Gerardo Esteve y crean la compañía Esteve y Ponce. Entrará a formar parte de este estudio por estrenar sus primeros trabajos, en solitario, en nuestra década. Su teatro está marcado por una intensa investigación escénica a partir de un ingenio sin límites. Y finalmente, tendremos en cuenta a los profesionales que sin obra dramática crean espectáculos. Son aquellos que crean en escena y ellos son lo único imprescindible en el escenario. Son verdaderos showmans como Pepe Rubianes y sus

felices ocurrencias; Albert Vidal con espectáculos muy personales o Luis Escobar actor sugestivo, que habla, interpreta, recita, canta y lo impregna todo de elegancia, bohemia y educación.

Queda mencionar los que teniendo texto escrito no llegan a nuestra cartelera. Gente como Alberto Omar (n. 1943) actor, director y autor, escribe *Las islas de Walls* (1984), *El escaparate* (1987), *Hoy me he levantado trascendente* (1989) y *Cuando tu cara de muñeca me sonríe* (1994); David Barbero (n. (1944), ligado al mundo del teatro desde distintos ámbitos, es autor de *El equipo femenino de la calle once* (1986) y *La vida imposible de la madre de Marilyn* (1991); Nancho Novo (n.1958) actor que ha estrenado *Poor Johnny* (1986) y *Malditas seas* (1991); Rafa Hernández (n.1960) actor, director, escribe *Pasen y vean: caduca a los quince días* (1989), *Habemus Papa* (1992), *Ni Jaume ni Alfonso, sinó tot el contrari* (1995), *La mentirosa* (1996), *Gaudeamus* (1998) y *Banquillo* (1998); Sara Molina (n.1958) directora actriz y autora que da una predominancia al elemento plástico, tiene *El último gallo de Atlanta* (1992), *Cada noche* (1993), *Tres disparos, tres leones* (1994) y *Entre nosotros* (1996) o Francisco Ortuño es director, autor de *Corre* (1991). Por último señalar otros showmans con grandes éxitos y popularidad cuyos espectáculos mencionaremos más adelante y que aparecerán en cartelera más profusamente en los años noventa. Entre ellos Pedro Ruiz, Moncho Borrajo o Pavlovsky. También parejas cómicas con Las Virtudes, Las Veneno o Faemino y Cansado.

DOS COMPLETOS DRAMATURGOS

Comenzaremos por dos de los hombres más versátiles del teatro de nuestro tiempo, que abarcan muchos campos del mundo escénico entre ellos la escritura de textos dramáticos. Su obra en este terreno es tan amplia y de tan alta calidad, que ya por sí sola les hace referentes importantes del mundo de la dramaturgia de fin de siglo. Fernando Fernán-Gómez es un actor eminente en el teatro y en el cine, director de escena y también de varias películas. Escribe *El viaje a ninguna parte*, una novela publicada en 1985; colaborador en periódicos y revistas, premio Lope de Vega 1975 por su obra *Las bicicletas son para el verano*. Según Cesar Oliva, es un “autor surgido de la transición política, escasamente condicionado por la censura y con un teatro poco politizado, aunque no menos comprometido socialmente” (Oliva, 1989: 435). Es un teatro que quiere hablar sobre hechos cotidianos desde un punto de vista humanista. Adolfo Marsillach,

también actor, en su faceta de director y dramaturgo es un defensor del teatro como juego. Dirigió en sus inicios la Compañía de Teatro Clásico Español, dando un gran impulso a “nuestro teatro” y consolidando una institución defensora y divulgadora de nuestros clásicos.

Fernando Fernán-Gómez¹¹⁴⁰ (Lima, Perú, 1921; Madrid 2007).

Nace en Lima durante una gira de la compañía María Guerrero. Su madre, Carola Fernán-Gómez, lo inscribe en el registro de Buenos Aires días después. Educado en el madrileño barrio de Chamberí, no se nacionaliza español hasta 1984. Fernán-Gómez siempre se considerará a sí mismo como un cómico. Pero a esta faceta de actor se le une la de autor teatral, guionista cinematográfico y adaptador. Además trabaja para la televisión, la radio y el cine. Debuta en 1940, como actor, en la obra *Los ladrones somos gente honrada* de Jardiel Poncela. En ella obtiene su primer éxito. Como autor teatral tiene varias obras: *Pareja para la eternidad* (1947); *Marido y medio* (1959), estrenada en el teatro Gran Vía de Madrid en 1959; *La coartada* (1975); *Las bicicletas son para el verano* (1978); *Los domingos, bacanal* (1980); *Los invasores del palacio* (1980), estrenada en el Teatro Arriaga de Bilbao en 2000; *El rey Ordás y su infamia* (1983); *Ojos de bosque* (1986); *El Lazarillo de Tormes* (1990); *El Pícaro, aventuras y desventuras de Lucas Maraña* (1992); *Defensa de Sancho Panza* (2002) estrenada en el XXV Festival Internacional de Teatro de Almagro; y *Morir cuerdo, vivir loco* (2003), un homenaje a Cervantes estrenado en el Centro Dramático Nacional. Como veremos ha estrenado casi todas sus obras, aunque no cronológicamente según su escritura.

LOS DOMINGOS BACANAL. AUTOR: Fernando Fernán-Gómez. DIRECCIÓN: Alberto Alonso. INTÉRPRETES: Daniel Dicenta, Emma Cohen, Cristina Victoria, Enrique Arredondo, Soraya Freire, Mario Venancio, Sebastián Ceada. ESCENOGRAFÍA: Manolo Mampaso. MÚSICA: García Dueñas. Teatro Maravillas del 2 de agosto al 14 de septiembre de 1980.

Su primer estreno, de los que nos compete, es *Los domingos, bacanal*¹¹⁴¹ (1980), estrenada ese mismo año. La pieza, en dos actos y un espacio (un salón), plantea un

¹¹⁴⁰ Sobre Fernán-Gómez y su obra manejamos la siguiente bibliografía: CENTENO, 1996; FERNÁN-GÓMEZ, 1998 y RÍOS CARRATALÁ, 2002.

¹¹⁴¹ Texto de referencia para nuestro estudio y las citas que aparecen en el mismo son de FERNÁN GÓMEZ, 1985.

continuo juego de identidades y que desde el título se invita a pensar en el carácter comercial de la obra. El argumento parece confirmarlo pues trata sobre las fantasías sexuales de un grupo de burgueses que intentan, sin éxito, disolver los límites entre realidad y ficción. El autor sitúa la acción en el ahora de una ciudad grande. El "ahora" no corresponde al estreno porque comenzó a escribirla por los años sesenta. La diferencia de tiempo no condiciona la pieza desarrollada al margen de acontecimientos histórico-políticos, que actúan como meros referentes. Es un juego donde los personajes se mienten entre si deliberadamente, se busca que le público entre en ese juego y lo descubra. Todo puede estar siendo lo contrario de lo que es. El sexo no se realiza, se remeda. La orgía del domingo se tiene que hacer más dura y violenta a medida que el tiempo pasa y cuando ya es más violenta se fotografía para dar otra dimensión de la falsedad. En este juego de identidades son dos las parejas protagonistas. Ambas pasan la tarde de domingo en un chalé donde dan suelta a su imaginación sexual y a sus deseos, en un plano imaginario ya que en la práctica no se consuman.

Jorge y Concha se encuentran a solas. Concha rememora la historia de su enamoramiento, recuerda que cuando conoció a Jorge este se ganaba la vida prostituyéndose como amante de la madre de ella. Jorge adereza la historia y ahí se puede caer que es un juego de realidad-ficción. Al final de cada historia algo descubre la mentira, una exageración en el desenlace o la inverosimilitud en sus tópicas fantasías. Hasta llegar aquí el espectador da por verdadera la historia. La pareja de Jesusa y Carlos inventan otro tanto. El juego se enreda cuando unos se hacen pasar por otros e intentar descubrir la realidad es fallido. El autor señala que en definitiva se trata de un mismo personaje, dos actores interpretando el mismo personaje, y deben hacerlo de la misma manera, con los mismos ademanes, tonos de voz y parecidos tics (Fernán Gómez, 1990: 599).

En otra escena Carlos y Jorge fingen ver por la cerradura un contacto íntimo entre las mujeres que es presenciado por un hombre cuya identidad no logran averiguar. Al final del segundo acto se une otra pareja, la Chica y el Fotógrafo, como parte del juego. Con el Fotógrafo se redunda en el dominio de la apariencia, al ser la fotografía una realidad falsa porque el retratado no es el yo del ahora, es un yo que no existe. Este personaje tiene una visión distinta de los hechos porque el entretenimiento de los otros, para él son *soplapolleces*. La Chica será una fantasía, para unos, hija inmoral que se fotografía desnuda para la revista *Interviú* y para otros, criada de la que aprovecharse sexualmente.

Los deseos no se materializan pero manifiestan las frustraciones de una clase social reprimida. Todos son personajes vacíos, que siguen un juego cuyas normas no exceden

la realidad, nada se consume y todo se mantiene en el nivel del deseo. Su doble moral se ve en los hechos y en expresiones que sugieren una actitud diferente con determinados comportamientos, según sea España o el extranjero. Un texto de habla actual, con lenguaje directo y términos groseros rechazados por el teatro comercial adaptado al gusto y moral del espectador. Léxico incorporado con todo su peso por ser el de la calle. La palabra es esencial. La expresión es popular y contemporánea: “*quedarse en porreta*”, “*estás a cien, macho*”, “*anda coño*”,... Los tacos, expresiones mal sonantes y lenguaje soez están al día. También los barbarismos forman parte de la expresión que a veces contrasta con la expresión castiza. El humor resulta un tanto simplón. El Fotógrafo como loco va de un lado a otro intentando fotografiar todo, incluso su propio trasero. Parece gracioso, infantil, poco conseguido, pero la necedad psicológica de los personajes no ofrece mayores expectativas.

No es una espléndida comedia cosa que el autor tampoco pretende. Él busca que el espectador, aunque no sepa cuál es el problema de la obra, se tome el interés de averiguarlo. La obra, además, tiene un final poco logrado, que ni siquiera convence a su autor tal y como cuenta en sus memorias: “El final lo modifiqué cuando la obra se publicó [...] Creo que los dos finales son desacertados” (Fernán Gómez, 1990: 600). También nos dice que muchos espectadores se decepcionaron porque no encontraron una presentación, nudo y desenlace. “La obra, desagradable y no muy atractiva para el público, no era tan incomprensible como yo creía” (Fernán Gómez, 1990: 600). Más que desorden aristotélico existe una limitación temática, cuya exposición puede escandalizar a un determinado público. A ello se le une la reiteración técnica. El abuso reiterativo de este juego provoca descenso del ritmo y cercanía al aburrimiento.

Fernán-Gómez, en la edición de la obra, comenta que se concibió como ejercicio de actores (Haro Tecglen, 1985: 211), teatro minoritario sobre problemas de identidad, máscara y personalidad, un modo de practicar teorías metateatrales. Precisamente por ser un ejercicio para actores quizá debió desarrollarse en el ámbito académico o como improvisación. En el primer acto Concha y Jorge, con los nombres de los otros compañeros, hacen referencia al teatro como pasatiempo en el que la adopción de otras personalidades les permite divertirse (Fernán Gómez, 1990: 600).

La pieza se estrena en agosto, fuera de temporada, permanece poco tiempo en cartel y pasa sin pena ni gloria. Para la crítica, *Los domingos, bacanal*, va desde obra fallida a puro divertimento. López Sancho recuerda que el juego de identidades ya está hecho, más acertadamente, por otros autores y que esta no está a la altura. La define como un

psicodrama de pequeños burgueses españoles, que buscan obtener mediante una improvisada psicoterapia la catarsis. Cuando el experimento llega al caos Fernán-Gómez no obtiene conclusiones y trata, sin lograrlo, de explicar su juego. El crítico está en desacuerdo con su autor en que se trata de escenas de la vida cotidiana. Del lenguaje añade: “*Un buen lío con frases de calidad y una gran mayoría de frases huecas, malsonantes*”. De la interpretación destaca algunos buenos momentos en Daniel Dicenta y como elogio agradece que la dirección no se vea.¹¹⁴² Más condescendiente se muestra Fernando Santiago al decir que Fernán-Gómez no pretende dar ninguna lección y que si alguna se desprende ha sido involuntaria. “El plantea el juego, una manera de divertirse y escapa a lo trascendente, pero pienso que de tanto rebuscar en la chistera alguna uña se le quebró y su sonrisa queda, de alguna manera, deforme”.¹¹⁴³

LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO. AUTOR: Fernando Fernán Gómez. DIRECCIÓN: José Carlos Plaza. INTÉRPRETES: Berta Riaza, Agustín González, Gerardo Garrido, Mari Carmen Prendes, María Luisa Ponte, Pilar Bayona, Enriqueta Carballeira, José María Muñoz, Margarita Migueláñez, Juan Polanco y otros. ESCENOGRAFÍA: Javier Navarro. VESTUARIO: Pedro Moreno. ILUMINACIÓN: José Luis Rodríguez. MÚSICA: Mariano Díaz. Teatro Español del 23 de abril al 30 de mayo de 1982. Se repone en el mismo teatro del 2 de noviembre al 5 de diciembre de 1982. Luego pasa al Centro Cultural de la Villa del 21-12-1982 al 1-5-1983.

Se consagró como autor con *Las bicicletas son para el verano*¹¹⁴⁴ (1978), premio Lope de Vega y estrenada por José Carlos Plaza en 1982. En ella rememora el inicio de la guerra civil española a través de la vida diaria de unos niños y sus familias. Es su obra más conocida. Dividida en dos partes de quince cuadros, con prólogo y epílogo, cuenta la trágica cotidianidad de unos personajes durante la Guerra Civil Española. Con el título de *Las bicicletas son para el verano* se pretende recoger la metáfora de un tiempo juvenil cuyo esplendor se va extinguiendo. Los acontecimientos tienen lugar en Madrid. En el prólogo y epílogo aparece la Ciudad Universitaria hasta el actual Museo de Ciencias Naturales. El cuadro segundo es el Parque del Oeste. El resto es el interior del edificio donde residen los personajes, la casa doña Dolores, la de doña Antonia o el sótano refugio

¹¹⁴² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Los domingos bacanal*, experimento de Fernán-Gómez”, *ABC*, Madrid, 7 de agosto de 1980, pg.32.

¹¹⁴³ Crítica de SANTIAGO, F., “Fernán Gómez estrena en Madrid *Los domingos bacanal*”, *El País*, Madrid, 2 de agosto de 1980, pg. 17.

¹¹⁴⁴ El referente textual para nuestro estudio de la obra es FERNÁN GÓMEZ, 1984.

de los bombardeos. La obra transcurre desde los días anteriores al 18 de julio de 1936 hasta el final de la Guerra Civil, 1939. Se acusa al autor de no posicionarse en un bando.

La obra tiene resonancias autobiográficas, el espacio-tiempo es el vivido por el autor, es su recuerdo tamizado por la imaginación.¹¹⁴⁵ La obra comienza con una hipótesis que se transforma en paradoja, una ocurrencia de autor que resulta un hecho real de su infancia¹¹⁴⁶: Luisito manifiesta a su amigo su preferencia por la literatura y la cinematografía belicista. A Pablo le atrae más el cine, ve anormal el interés con que Luis los vive. La imaginación de Luisito hace del lugar, donde están, un campo de batalla, pero ignoran tales fantasías por imposibles. Días después estalla la guerra. Al final del conflicto Luis comenta a su padre la paradoja de aquel pensamiento inocente.

De los personajes, ninguno, representa las posturas bélicas enfrentadas pero su ideología, revestida de puerilidad, se convierte en desaliento conforme los acontecimientos se desarrollan. Estos personajes vencidos pertenecen a la pequeña burguesía, configurada con la ternura que desprende la nostalgia. La memoria del autor se deja ver a través de los gustos de Luisito, con quien se identifica. La guerra empieza y queda de fondo, adueñándose de sus miserias, y ni en momentos difíciles rompe la barrera de las clases sociales, incluso acentúa las diferencias. A Doña Antonia le parece bien que su hijo Pablo salga con Rosa, pero terminada la guerra cree que debe dejarla por otra más conveniente, considera a Rosa inferior. Paradójicamente acaba aceptándola en interés de su soledad. Por su parte, doña Dolores pide al marido que eche a María la criada por ser una tentación para su hijo adolescente Luisito, cuya sexualidad le desborda. Don Luis accede consciente de la injusticia. Paradójicamente, también doña Dolores aceptará de María, en los peores momentos, la comida que le proporciona para su nieto. María se casará con Basilio, encargado de abastos durante la guerra. Al terminar esta, como el nuevo régimen anula los matrimonios de ese período, Basilio la abandona por considerarla un estorbo en sus ambiciones. Basilio o la familia de Pablo son personajes que se benefician de los acontecimientos, acogiendo bien los dictámenes del nuevo mandatario. La guerra les sirve para disfrutar privilegios negados al resto, a los que buscan soluciones enfrentándose al poder o aspiran a vivir humildemente. Todo lo vendible del hombre surge cuando el autoritarismo crea una sociedad temerosa que

¹¹⁴⁵ “Algunos de mis trabajos de escritor pueden considerarse autobiográficos [...] Muchos lo son...” (Fernán Gómez, 1990: 135).

¹¹⁴⁶ “En la primavera de 1936, mi amigo Arturo Fernández me convenció que debíamos pasar por la ciudad universitaria...” (Fernán Gómez, 1990: 229).

aniquila toda liberación. Los individuos se ven obligados a renunciar a cualquier aspiración y a padecer las consecuencias sobre sí y sobre quienes los rodean. Consecuentemente, se fomentan rencores, envidias y juicios crueles. La guerra hace progresar a quien obedece y garantiza la perpetuidad del poder y castiga al infeliz.

Señalábamos el carácter autobiográfico de la obra, que afecta a los personajes. Doña Marcela parte de la abuela materna del autor, de gran influencia en su vida. Presenta coincidencias de carácter y su tendencia republicana. Doña Marcela es la abuela de una familia vecina de los protagonistas que, tras cuarenta y ocho años de matrimonio, decide separarse por incompatibilidad de caracteres. Hecho verídico de la vida de su abuela (Fernán Gómez, 1990: 151-152). Personajes como Luis o Anselmo el primo anarquista, coinciden con el autor. La hermana del protagonista, Manolita, se dedica al teatro en lugar de al comercio, empleo considerado más respetable. En la realidad, Carola Fernán-Gómez, madre del autor, de joven abandonó su puesto de mecanógrafa al conocer al representante teatral de la compañía del teatro María Guerrero. Otros personajes responden a personas conocidas por el autor. Doña Antonia se parece a la vecina de cuando era niño, era viuda y su hijo mayor no fue a filas debido a que los hijos mayores de viuda se les eximia del servicio porque se les consideraba cabezas de familia. El hijo menor sí entró en combate. También el autor tenía un primo miliciano en Valencia, que en una ocasión les hizo una visita y, de igual modo, el casero tenía el sótano ocupado con imágenes religiosas que esculpía. El personaje del padre tiene en común con su abuelo que en su juventud ambos escribieron piezas de teatro. Asimismo, Carlos, el tío del autor, durante la guerra estuvo en la C.N.T. y Luis, padre en la obra, crea un sindicato y está al frente del mismo. La lista de datos autobiográficos se extiende en detalles como que Luisito suspende química ese verano igual que le pasó al autor o que persiga a la criada como Fernán-Gómez comenta en sus memorias: *“la criada nunca abrió la puerta”*. La mención de la calle Álvarez de Castro, en la que de niño vivió el autor... (Haro Tecglen, 1984: 34).

La obra no es crónica periodística. Es un texto literario con una serie de datos históricos puntuales y precisos, como las costumbres de la época, la mención del asesinato de Calvo Sotelo, mención de personalidades relevantes como Pasionaria, la existencia de periódicos de diferentes políticas, asociaciones como Acción Católica... Estos datos son noticias añadidas, que personajes como Anselmo, portadores de información, traen desde el exterior a la casa cuyos miembros tienen difícil acceso a ellas. La obra no se manifiesta a favor o en contra de una posición política, sus protagonistas son personajes humildes,

oprimidos, antihéroes del momento, cuyo máximo representante es julio, el hijo mayor de doña Antonia, víctima inocente a quien le estalla una bomba mientras trabaja.

Se incide en dos hechos: la falta de conciencia de la dimensión de la guerra, quienes la vivieron pensaban que no duraría mucho, y la integración de la misma en la cotidianidad. La guerra en sí aparece de fondo, sabemos de ella por los bombardeos, por las noticias de radio y prensa, se añaden las referencias a desaparecidos y la desesperanza y miseria de los personajes. Estos ofrecen preocupaciones individuales, vitales, que dependen de la realidad en el exterior y que no pueden controlar, ahora es la guerra civil la realidad superior que les golpea. El lenguaje desliza una serie de expresiones populares, que recogen el habla de la calle, desde dichos y refranes tradicionales a insultos o adopción de galicismos. Todo en consonancia con la acción y los personajes. Predomina la oración propia del habla que acumula información. Empleo de laísmo, leísmo y anteposición del artículo al nombre propio.

José Carlos Plaza define la obra como “una obra simpática, encantadora, tierna... que no plantea, ni se propone ninguna transgresión del orden, sino una especie de cosa dulce, bien hecha” (Cabal, 1982b: 9). Su trabajo lo describe como *un montaje* correcto al que no aplicó su *corazón* sino su *técnica*, de ahí que diga que “hay unas escenas que me he inventado, de unión, porque el texto me parecía más próximo al guion cinematográfico” (Cabal, 1982b: 18-19).

La crítica tuvo una favorable acogida. Pérez Coterillo señala que la diferencia entre esta y otras con la misma temática reside en que su autor pone de manifiesto “la memoria de los personajes sin nombre, el recuerdo, la nostalgia, el drama con minúscula, la letra pequeña de la crónica de la contienda”.¹¹⁴⁷ El diario *ABC* elogia obra y dirección, sobre todo, por las resoluciones técnicas: “habilísimas transiciones, en las que para evitar los plúmbeos oscuros de costumbre entre escena y escena, el clima creado se vuelve irreal, se trasciende, ralentiza imágenes y las funde con la escena siguiente”¹¹⁴⁸. Haro Tecglen admira el texto y de la dirección afirma su habilidad en el reparto, la unidad de representación y el sentido claro del texto. Discute la resolución de los distintos decorados, uno simultáneo de fondo permanente y grupos móviles para los distintos

¹¹⁴⁷ Crítica de PEREZ COTERILLO, M., “*Las bicicletas son para el verano*, crónica cotidiana de la guerra civil”, *ABC*, Madrid, 23 de abril de 1982, pg.95.

¹¹⁴⁸ Crítica de un INTERINO, “Memoria adolescente de la guerra”, *ABC*, Madrid, 25 de abril de 1982, pg. 75.

cuadros. Su artículo lo titula: "Una obra maestra" y en él resalta las opciones dramáticas que elige el autor para escribir, su inteligencia, talento, emoción, humor y humanidad.¹¹⁴⁹

DEL REY ORDÁS Y SU INFAMIA. AUTOR: Fernando Fernán-Gómez. DIRECCIÓN: Fernán-Gómez. INTÉRPRETES: José Luis Pellicena, Inma de Santis, Emma Cohen, José Pedro Carrión, Fernando Hilbeck, Eva Siva, Jorge Bosso, Helena Fernán-Gómez, Fernando Ransanz, Enrique Menéndez, Juan Carlos Crespo, Juan Luis Ivorra. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Javier Artíñano. Teatro Palacio del Progreso del 17 de agosto al 16 de octubre de 1983.

Estrenó después *El rey Ordás y su infamia*, una farsa histórico-cómica (1983). La obra se apoya en el viejo romance de la infanta Delgadina, a quién su padre el Rey Ordás tuvo encerraba en un torreón. El romance cuenta los infames e incestuosos motivos del rey para encerrar a su hija, la infanta. La amaba incestuosamente y la niña, por su formación moral, se resiste a la pretensión paterna. El horror del romance de Delgadina es casi sagrado, dimana de la creencia de que el incesto es una regla ineludible del derecho divino, un pecado desde la creación del mundo, pero el Rey Ordás no lo cree así. Este es el conflicto de donde surge el drama y que el autor, sin soslayarlo, lo envuelve de humor e ironía entre verso y prosa, según convenga a la parodia.

La comedia, con influencia de Marquina, se recrea en un lirismo que literariamente es una de sus virtudes, pero que, por otro lado, no le impide aproximarse a la parodia de Muñoz Seca. Otra intención de la obra es hablar de cómo la mutilación o censura de muchas crónicas y romances hacen perder a las historias su carácter sombrío. Otro plano es el del amor incestuoso del rey Ordás por su hija. Niveles. Todo atendido sin pedantería y con voluntad de juego y diversión, sin ocultar cierta pesadumbre. Los personajes son tipos. Amaranta es una mujer de hoy, absolutamente despreocupada, realista, sin moral. El Rey es una buena sátira del absolutismo. Delgadina tiene ternura, inocencia y mucha burla oculta de la moral que integra. El obispo, los nobles, son caricaturas menores. El juglar conduce el relato y lo comenta a la vez que nos distancia y lo desactualiza. El tema de la conciencia aparece como un conflicto con las libertades individuales inmediatas como la de amar, la de desear, la de disponer del propio cuerpo intentando formas de transgresiones condenadas.

De escenas sin teatralidad lo califica HARO TECGLÉN que dice: El esqueleto teatral de la obra es tenue. Hay artificio de relaciones entre trovador-pueblo que se convierte en

¹¹⁴⁹ Crítica de HARO TECGLÉN, E., "Una obra maestra", *El País*, Madrid, 25 de abril de 1982, pg. 27.

intérprete de lo narrado-corte. En esta aparece el trovador-pueblo, que vuelve a reclamar la narración y da un doble fondo al suceso, y hay, predominantemente, una simple sucesión de escenas sin teatralidad. El bello, el inteligente juguete, es inútil y como mero entretenimiento se queda corto, como producto literario excelente quizá pierda sus mejores valores. GARCÍA RICO lo considera un texto bello aunque discursivo: El resultado es discursivo y a veces reiterativo a pesar de la belleza del texto y la sabiduría de Fernán-Gómez para servirse de anacronismos, que resuelven por vía de la comicidad los momentos dramáticos o patéticos del recitado. Y ANTONIO VALENCIA define la obra como: “Está en clave muy amplia y el autor pasa del humor visible y anacrónico, de las alusiones a la actualidad y de la sátira de costumbres a una introspección honda y levantada sobre los egoísmos y ambiciones humanas y sobre las tempestuosas pasiones en sus momentos más levantados”.¹¹⁵⁰

LA COARTADA. AUTOR: Fernando Fernán Gómez. DIRECCIÓN: Luis Iturri. INTÉRPRETES: Juan Ribó, Jaime Muela, César Sánchez, María José Sarsa, Carlos Alberto Abad, Sandra Sutherland, Miguel Angel Rellán, Saturnino García, Alberto Bove, Jorge Bosso, Sergio de Frutos, Santi Pons, Angel Pardo, Emma Cohen, Javier Loyola, Gerardo Giacinti, Tito Valverde, Rebeca Tebar, S. García. ESCENOGRAFÍA: Francisco Nieva. VESTUARIO: Juan Antonio Cidón. AMBIENTACIÓN MUSICAL: Carmelo Bernaola. Centro Cultural de la Villa del 25 de abril al 23 de junio de 1985.

*La coartada*¹¹⁵¹ (1975) obtiene el accésit del Premio Lope de Vega y se estrena en 1985, en el Centro Cultural de la Villa. Trata el enfrentamiento entre Médici y Pazzi en la Florencia renacentista, sin embargo, no es una obra histórica puesto que el autor elude el rigor de los acontecimientos. A Fernán-Gómez le interesan los personajes y entorno a ellos construye una fábula. El conflicto no reside en los problemas políticos de la época, sino en una crisis de conciencia ante el asesinato de Lorenzo de Médici, hijo de Pedro I el Gotoso y de Lucrecia Tornabuoni. El Papa Sixto IV teme tanto el poder de Lorenzo como la posibilidad de que este realice un equilibrio de fuerzas entre los estados italianos, reduciendo así el dominio de su papado. Ya hemos señalado que la Historia queda de fondo y en su lugar se resalta el conflicto dramático que se desencadena ante la intención de asesinar a Lorenzo. Para cometer el crimen se busca a Montesecco, un hombre al que no le importa matar por dinero, pero que cuando se le dice que el lugar donde se ha de perpetrar el asesinato es una Iglesia, surge una crisis en la conciencia del personaje. Los

¹¹⁵⁰ Todas estas críticas están recogidas en: ÁLVARO, 1984: 69-72.

¹¹⁵¹ Texto de referencia para nuestro estudio de la obra es: FERNÁN GÓMEZ, 1985.

prejuicios de Montesecco dan lugar a que se busque a otra persona que lleve a cabo la acción, y ese es el cura Maffei, en cuya conciencia también se produce una crisis pero en este no motivada por la profanación del recinto, sino por el asesinato en sí mismo.

La coartada gira en torno a la conciencia del personaje de Maffei. La acción se desarrolla en la mente del protagonista, de ahí que esta se presente de un modo desordenado. No existe una línea de acción continua, se va hacia atrás en el tiempo o hacia delante indistintamente. Se trata de poner de relieve la conciencia y el diálogo se puede entender como un monólogo del protagonista.

Es una obra muy rica sobre los problemas de pureza, conciencia, duda entre pensamiento y acción y fría mirada sobre la Iglesia renacentista y el sentido del poder. El autor juega con tiempo y realidad, hurto de personalidad y presencia del miedo. Drama no rigurosamente histórico. El protagonista, clérigo desconocido del séquito del cardenal Riario, llamado Esteban Maffei, es buscado como posible autor del atentado contra los Médicis. Una acción fracturada y recompuesta como un rompecabezas, ya que estructuralmente pasa dentro de la mente del protagonista que, acuciado por sus angustias y culpas, reflexiona sobre los últimos hechos en los que ha participado. El tema, como se ha dicho, parte de un hecho real, el atentado contra los hermanos Lorenzo y Giuliano de Médicis en la catedral de Florencia en el año 1478, pero esto queda de fondo en la tragedia. Esta reflejará la reflexión y caída en su propio infierno del religioso Maffei, débil en el momento decisivo, busca su coartada salvadora en la convicción de ser un instrumento de la conspiración de los Pazzi y del Papa Sisto IV para eliminar al poderoso Lorenzo de Médicis, opuesto a su política. Introspección humana dentro del episodio de lucha entre poderes, el renacentista poder civil y el opresor, despiadado poder del, tal vez más duro, Pontífice de la época y símbolo de un poder que no se pone límites.

La obra se centra en la jornada del atentado pero el tiempo teatral va hacia los antecedentes y consecuencias, transcurriendo en la mente del asesino, conciencia agredida por el pánico y el arrepentimiento, por tanto la cronología es desordenada. El cura, que no teme el lugar sagrado, familiar para él, sino el asesinato en sí mismo, se desintegra una vez perpetrado por haber traspasado ese punto. Toda la obra será el desarrollo de un monólogo, cuyos personajes son parte del mismo y que se representa en su memoria, tratando de encontrar una coartada. Maffei es protagonista, escenario y acción. Lo que pasa, pasa en él y todo lo exterior se ordena y desordena en su conciencia como si pudiera rehacer el tiempo y los hechos (Villán, 1985e: 8-10). El significado de *La coartada*, si se acepta la idea de que toda la obra es el desarrollo de un monólogo, el

de Maffei, y que todos los personajes son parte del monólogo que el mismo representa en su memoria para encontrar una coartada, se entenderá mejor la cuestión del habla en ella (Haro Tecglen, 1985: 18)

Para el crítico LÓPEZ SANCHO la obra resulta morosa y desigual debido a que los enfrentamientos dialécticos, bien escritos, a veces rompen el ritmo: “Se inicia la obra con el atentado consumado. Volverá hacia atrás en "flash-back" para mostrar los contornos sociales y humanos del conflicto, no según el atormentado Maffei se los representa, sino según un entramado de causas-efectos debidos a la narrativa y dinámica teatral más que a la angustia del protagonista”.¹¹⁵² Para ANTONIO VALENCIA la obra es complicada, que no confusa, por ser introspectiva y seguir la cronología del alma de un magnicida que actúa manipulado por los conjurados. “La obra tiene fuerza, bien planeada y resuelta para que el público vea los acontecimientos desde el prisma del corazón y fracaso de Maffei, de donde toma su fuerza patética”.¹¹⁵³ JULIA ARROYO va al fondo de la obra y escribe que el hecho histórico es el fondo para contar un drama íntimo, personal e intemporal. “Es la tragedia de los que prescinden de su conciencia y se convierten en meros instrumentos de una organización y sus fines. Los cuadros, sin sucesión cronológica, siguen el discurso de perplejidad y pánico del protagonista ante la muerte”.¹¹⁵⁴ Y HARO TECGLEN, realizador del estudio introductor de la publicación de la obra, cree que el director del montaje marcha por un camino distinto al de la obra. “Se va hacia la intriga, hacia la insistencia histórica, que es secundaria”. Y considera que los actores están amanerados por el trascendentalismo de la dirección.¹¹⁵⁵

OJOS DE BOSQUE. AUTOR: Fernando Fernán-Gómez. DIRECCIÓN, ESCENOGRAFÍA y FIGURINES: Fernán-Gómez. INTÉRPRETES: Julia Trujillo, Antonio Iranzo, José María Escuer, Pedro Pérez, Helena Fernán-Gómez, Toni Fuentes, Paco Olivares, Mary Leiva, José Manuel Martí, José Núñez, Juan Calot, Elva Palacios, María José Bódalo, Angel Luis Rodríguez, Vicente Zafrilla, Analía Ivars, Patricia Ciurana, Alberto Pérez y Emilio García. Plaza de la Almudena de Madrid, dentro de Los Veranos de la Villa del 9 al 20 de julio de 1986.

¹¹⁵² Crítica de LOPEZ SANCHO, L., “*La coartada*, introspección de lo trágico, por Fernán-Gómez”, *ABC*, Madrid, 28 de abril de 1985, pg. 83.

¹¹⁵³ Crítica de Antonio Valencia recogida en ÁLVARO, 1986: 30-33.

¹¹⁵⁴ Crítica de ARROYO, J., “Fernando Fernán Gómez, autor de un drama histórico”, *YA*, Madrid, 28 de abril de 1985.

¹¹⁵⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Pérdida de sustancia”, *El País*, Madrid, 29 de abril de 1985.

En 1986 se estrena su obra *Ojos de bosque* (1986), una "fábula superficial" que tiene como objetivo entretener y que lo consigue. Según el autor:

*Es una comedia sin significado, ni búsqueda de profundidades psicológicas. Sin ideología, ni altura poética. Fábula superficial, con el propósito de entretener, distraer, divertir, que narra las peripecias de una mujer que, en tiempos lejanos, se fue a la guerra. Lejos de atosigar vuestros ocupados cerebros con un pensamiento nuevo, deseo os divirtáis al presenciar la representación, tanto como él se divirtió durante meses al redactarla (ABC, 9-07-1986).*¹¹⁵⁶

La parodia, en romance, es abundante en ingeniosas frases y oportunos anacronismos, con gran conocimiento del lenguaje, situaciones y ritmo dramático. Utiliza un juego de mujer travestida, como conviene al tema amoroso del teatro clásico, que Fernán-Gómez dobla con la ironía. Todo manejado con soltura y desenfado. La acción, en la Edad Media, cuenta las peripecias de una osada joven, hija de un conde, que vestida de hombre marcha a la guerra. El hijo del Rey se enamora del atractivo "mancebo" -Ella- y ya tenemos el enredo servido. Surgen las dudas del galán. La amada ¿es mujer, es hombre? El príncipe está seguro de su amor pero no del sexo del ser amado. No sabe si el conde Martín es un aguerrido soldado o delicada mujer disfrazada. El príncipe ¿es homosexual sin saberlo? ¿Es bisexual, como uno de sus capitanes, que anticipa muchos siglos en el uso del término macho? La historia terminará con un final que tiene sorpresa (Arce, 1986a: 19).

El crítico Haro Tecglen considera el texto como de buen escritor, en una línea de teatro menor y de la que dice: "Apoyada en un romance, introduce en este un juego de elementos líricos, poéticos e irónicos. Exagera su comicidad y recalca sus efectos de humor. La obra está por encima de la parodia, es más compleja y con menos concesiones al ripio, juego de palabras o anacronismos".¹¹⁵⁷ López Sancho termina su reseña diciendo: "*Ojos de bosque no es el sueño, es el fresco de una noche de verano... en Madrid*", y lo hace atendiendo no solo a la fecha del estreno, sino por el tipo de texto estrenado, de este dice que es una mínima intriga, que propicia el juego de equívocos. Expresiones anacrónicas que dan comicidad por contraste. Uso leve, gracioso y libre de la romanza como único lenguaje. Son dosis de juego administradas con desparpajo por un intelectual metido a

¹¹⁵⁶ SANCHEZ VILLAPADIerna, J. R., "La noche madrileña, marco del estreno de *Ojos del bosque*, de Fernán Gómez", *ABC*, Madrid, 9 de julio de 1986, pg. 73.

¹¹⁵⁷ Crítica de HARO TECGLen, E., "Risas para el verano", *El País*, Madrid, 12 de julio de 1986.

escribir una obra sencilla, casi sin estructura dramática, un cuentecillo en busca de la risa por caminos de parodia. Todo manejado libremente por el autor-director, que lleva las situaciones al grotesco irónico. Fernán Gómez se atiene a su propósito: “Ninguno de los personajes aspira a ser trascendente o simbólico”.¹¹⁵⁸

En la década final de siglo estrenará:

EL LAZARILLO DE TORMES. AUTOR: anónimo y versión de Fernando Fernán Gómez. DIRECCIÓN: Juan Viadas y Rafael Álvarez. INTÉRPRETE: Rafael Álvarez "El Brujo". VESTUARIO: Lola la Moda Estreno: 26 de abril de 1990, en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares. Madrid. Teatro María Guerrero (CDN) del 29 de abril al 21 de mayo de 1992. Se repone en el mismo teatro del 6 de mayo al 27 de junio de 1993.

*El Lazarillo de Tormes*¹¹⁵⁹ (1990) es una feliz adaptación de *Lazarillo de Tormes* -de autor anónimo- escrita para el actor Rafael Álvarez, "El Brujo", un monólogo donde prima la comicidad y la brillante interpretación del actor. Fernán Gómez termina una adaptación y actualización de la novela en 1988 buscando “un lenguaje que no perdiera la fluidez y el ritmo necesarios para ser escuchado, conservando su claridad y transparencia”. El espectáculo narra los últimos días de Lázaro como pregonero en Toledo en los que relata abiertamente sus amargas tribulaciones. Su historia pronto trasciende lo local para conectar con valores y comportamientos universales y comunes. “Desde el hambre y las estrategias más inverosímiles para combatirla, pasando por el afán de aparentar en sociedad, hasta el angustioso sentimiento de la soledad, la humillación o la impotencia” (Valiente, 1990a: 35-36).

Un éxito de crítica y público del espectáculo que se deja entrever a través de las siguientes reseñas:

Se sabe, antes de entrar al teatro, que en él resultado será bueno. El éxito cantado se debe a tres razones. Primera, el texto de El Lazarillo de Tormes, de autor anónimo e inventor del género picaresco, que testimonia la cara oculta del Imperio español. Segunda, la adaptación del inteligente Fernán-Gómez, que con esta ficticia y larga epístola, que no fuerza su forma al trasladarla al monólogo, mantiene arcaísmos y expresiones para que la belleza de la prosa original llegue.

¹¹⁵⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Ojos del bosque, de Fernán-Gómez, en las gradas de la Almudena”, ABC, Madrid, 11 de julio de 1986, pg. 72.

¹¹⁵⁹ Texto de referencia para nuestro estudio de la obra: FERNÁN-GÓMEZ, 1994.

Y Tercera, el talento de "El Brujo", actor que encarna el personaje marginal, confundiendo con él. Con cámara negra, a cuerpo limpio y sencilla luz, hace que la historia del desdichado Lázaro sea regocijo del mejor humor y reflexión causada por su ironía, utilizando para ello juegos de voces y rupturas de ritmos sorprendentes y eficaces (Centeno).¹¹⁶⁰

Su Lazarillo presenta tres pasajes diferenciados: el episodio del ciego, el del clérigo y el del arcipreste. El primero y el tercero no ocultaron su deuda con Fernán Gómez, emergieron con oficio y tuvieron la virtud de mostrar el lado más sobrio de Rafael Álvarez. En la aventura del clérigo, en el tiempo intermedio, impuso el Brujo su duende y salió a flote su increíble cascada de recursos. Un fresco vital de sonrisas entrecortadas, pues es el hambre el tema profundo y la razón de ser de este pícaro desvergonzado, ingenioso y peripatético. Hubo fuerza y oficio, ritmo y comunicación. Gran abrazo entre un actor grande y un gran texto (Zapater).¹¹⁶¹

La humanidad de Lázaro y la creatividad de El Brujo es lo único que necesita la palabra. Las tensiones entre palabra y escena están bien resueltas, en este Lazarillo, porque la palabra se inscribe en el código de la representación. El texto de Fernán-Gómez como literatura es algo distinto de la encarnación que hace El Brujo, tragicómico, divertido y patético. Un Lázaro, anciano y pregonero, que evoca ante un auditorio la sinrazón de su vida y las argucias empleadas para sobrevivir. Hora y media solo y del tirón, con transiciones continuas, dando vida a sus invisibles antagonistas desde esa "ausencia" conmovedora de quienes ven la vida sin poder entrar nunca en ella (Monleón).¹¹⁶²

EL PÍCARO. AUTOR: Fernando Fernán Gómez. DIRECCIÓN: Gerardo Malla. INTÉRPRETES: Rafael Álvarez "el Brujo", Javier Cámara, Juanjo Pérez-Juste, Jesús Fuente, Olga Margallo, Jorge Anat, Carlos Bernal, Andoni Gracia, Iñaki Arana, Gonzalo Melero, Enrique Ciurana, Irene Sanz, Rosa Estévez, Vicente Parra, Juan Viadas, Emma Cohen, Isabel Serrano, Francisco Portillo y Luis Barbero. Teatro Albéniz del 26-11-1992 al 10-1-1993.

¹¹⁶⁰ Crítica de CENTENO, E., "Formidable Lazarillo", *Diario 16*, Madrid, 1 de mayo de 1992.

¹¹⁶¹ Crítica de ZAPATER, J. "El lazarrillo de Tormes, de Fernán Gómez", *Navarra Hoy*, Pamplona, 25 de noviembre de 1990.

¹¹⁶² Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "El lazarrillo de Tormes", *Diario 16*, Madrid, 28 de abril de 1990.

El Pícaro, aventuras y desventuras de Lucas Maraña (1992) nos presenta a este, un pobre sin elección, perseguido por alguaciles y nobles en pugna por el hurto. Un pícaro que cuenta, en su postrimera hora, su vida en largos Flash-backs, un romántico en la España del siglo XVI y XVII, fuera de época, que por malograr malogra hasta su único y verdadero amor (Vallejo, 1992d: 34-35). Es un bien documentado cuadro sobre la picaresca española. El pícaro solía ser un niño o mozo, sin oficio conocido y aspecto miserable, que vivía de toda suerte de engaños y trabajos ocasionales. Este Lucas Maraña ya es mayor y luce canas por el mucho andar y poco masticar de su vida de pícaro. Espejo de los pícaros españoles, se platea como un desarrapado seductor que se presenta y saluda al público. Y sigue en su modelo, el de la picaresca, que es la autobiografía. De ahí el problema de transformar la narración en forma dramática. Cuenta su vida, sus trapisondas y malos pasos en un montaje espectacular, a base de episodios de su vida, con jugadores profesionales, falsas aristócratas o fulleros títulos que lo llevan a constantes fracasos. Cree Medina Vicario que la puesta en escena lucha hasta donde le es posible por remediar la carencia de ritmo interno del texto, enturbiándose un poco por la falta de progresión en la acción dramática y porque el tiempo real de la representación -cerca de tres horas- supera la paciencia del espectador actual (Medina Vicario, 1993b: 22).

De muy extensa y con interpretación muy intensa la define Haro Tecglen. Necesitaría, cree, concentración y una actuación de *El Brujo* más contenida a pesar de la aclamación del público. Una acción más ligada y concentrada y menos por pequeños episodios, que es la manera de construir, ya muy frecuente, en el teatro actual. Presenta una dirección pictórica, a veces detenida en pequeños cuadros. La calidad literaria del autor es excelente, un erudito de esa terrible época española del hambre, que sabe utilizar el vocabulario arcaizante y la gracia del anacronismo ligero y bien empleado, junto a la sabiduría del hombre de teatro. Un texto acrático, libre y libertario, con más dramatismo que los originales de la picaresca. Un teatro narrativo donde el pícaro Lucas Maraña -en sentido de enredo y barullo- rebela la terrible España de los Austrias. Rafael Álvarez domina la escena por encima del director puesto que el papelón es suyo y su histrionismo el eje. Un monólogo ilustrado donde el resto de actores han de plegarse forzosamente a su personalidad.¹¹⁶³ Según López Sancho el autor muestra su conocimiento del teatro, cuenta y da realidad a las acciones pasadas actualizándolas y pasa suave y

¹¹⁶³ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Hambre y melancolía”, *El País*, Madrid, 28 de noviembre de 1992.

disimuladamente de frases narradas a acción actual. Lucas viene a ser una antología de pícaros y aunque el sentido satírico y crítico de los pícaros apenas se explicita, la representación induce a un amargo sentimiento de denuncia del hoy, donde como hace siglos, somos un pueblo de hambrientos ampones y aventureros míseros. Cree el crítico que el espectáculo recuerda la picaresca sin alcanzarla. El Brujo desborda y condiciona, reduce a casi nada a sus cómplices o rivales que están superficialmente esbozados por la prisa de unir episodios diversos. Fernán Gómez nos ofrece un pícaro convertido en prototipo de estampa.¹¹⁶⁴

Fernán Gómez ha publicado algunas novelas, de grata lectura por su cáustico sentido del humor. *El viaje a ninguna parte* (1985), odisea de los cómicos de la legua en la España cutre y casposa de la posguerra. Este relato, tan imprescindible para entender la vida teatral del siglo xx, es una especie de memoria novelada de una época oscura, lo mismo que *Las bicicletas son para el verano* puede interpretarse como la versión dramatizada de esa memoria.

Adolfo Marsillach Soriano¹¹⁶⁵ (Barcelona, 1928 - Madrid, 2002).

Actor, director, articulista de teatro y guionista cinematográfico. En 1947 comienza su carrera en la interpretación. En 1950 actúa en el Teatro María Guerrero de Madrid con la obra *En la ardiente oscuridad*. En 1952 es el primer actor de la Compañía de José Tamayo. En el año 1958 forma Compañía propia y debuta como director. En 1965 lo nombran director del Teatro Español de Madrid. Sus exitosas puestas en escena arriesgan por el teatro más avanzado de la época. Asimismo dirige, en 1968 en Barcelona, la obra *Marat-Sade* de Peter Weiss, que después se representa en el Teatro Español de Madrid y que, por orden gubernativa, es retirada de los escenarios. En 1978 es nombrado, durante un año, director del Centro Dramático Nacional, cargo en el que no estuvo exento de todo tipo de acusaciones. Desde 1985 a 1989 crea y dirige la Compañía Nacional de Teatro Clásico, después es designado Director General del INAEM, regresando a la CNTC en 1992. Marsillach siempre intentó dotar a la compañía del clásico de un estilo propio, para ello la va forjando con representaciones que unían el respeto a los textos con

¹¹⁶⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Lucas Maraña, el nieto teatral de los pícaros de los Siglos de Oro”, *ABC*, Madrid, 28 de noviembre de 1992, pg. 89.

¹¹⁶⁵ Sobre este autor hemos consultado como bibliografía básica la obra PÉREZ DE OLAGUER, 1972.

escenificaciones atrevidas y lúdicas. Defensor del teatro como juego, concebía la CNTC como un laboratorio de experiencias al que atraer un público cada vez más joven.

Como autor teatral escenifica su primera obra en 1982:

YO ME BAJO EN LA PRÓXIMA, ¿Y USTED? AUTOR: Adolfo Marsillach. DIRECCIÓN: Marsillach. INTÉRPRETES Concha Velasco y José Sacristán. PIANISTA: José Manuel Yanes. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Montse Amenós e Isidre Prunes. COREOGRAFÍA: Alberto Portillo. ILUMINACIÓN: F. Manigua y F. Fontanals. Teatro de la Comedia del 23 de enero al 7 de junio de 1981. Se repone del 25-9-1981 al 4-7-1982.

*Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*¹¹⁶⁶ (1982) es una comedia concebida para café-teatro, que algún crítico apuntó de «crónica intrascendente y divertida». Marsillach la concibió como crónica sentimental de las gentes de su generación que según sus palabras son “los que pasamos de las lentejas al Cola-Cao, del examen de estado al preuniversitario, de la colonia Cruz Verde a la colonia del Viso, de Concha Piquer a Juanita Reina y de Angelillo a Antonio Machín” (*El País*, 23-01-1981).¹¹⁶⁷ Una obra a gusto del espectador. Teatro amable, comercial, que no extralimita ningún orden establecido y no profundiza. Se permite la expresión malsonante respondiendo a un estereotipo verbal. Dos personajes, Concha y Pepe, no personificados, el autor se referirá a ellos como el Hombre y la Chica. Junto a estos el pianista que marca el cambio de escenas y crea un ambiente confidencial, íntimo, de café-teatro. Acción rápida por el uso de técnicas cinematográficas. Obra en secuencias, y no en actos, marcadas por el Pianista: “PIANISTA.- *“Separación matrimonial” secuencia once, plano quinto, toma cuarta*”. En la obra se produce un constante desdoblamiento continuado de los personajes en ellos mismos, en diferentes momentos, o en otros personajes que los rodearon. Así recrean las diversas anécdotas.

La pieza gira en torno a los conflictos de una pareja, que entiende la vida como un juego de azarosas combinaciones. Los protagonistas se conocen casualmente en el metro a hora punta. Los inevitables roces y pérdidas de equilibrio les obligan a cruzar unas palabras y así surge su historia. Está planteada como serie de flash-backs de sus experiencias personales. En ellas se reconocen muchas parejas de españoles marcadas por

¹¹⁶⁶ El referente sobre esta obra para nuestro estudio y las citas de la misma pertenecen a: MARSILLACH, 1981.

¹¹⁶⁷ El estreno de esta noche, J. S., “Marsillach: He escrito una obra irónica y divertida sobre mi generación”, *El País*, Madrid, 23 de enero de 1981, pg. 27.

iguales circunstancias socio-políticas. La obra recrea un contexto español concreto, marcado por el gusto a la lectura, cine y música y su evolución en el tiempo. Abarca desde los tebeos de *El guerrero del antifaz* hasta *Nada* de Carmen Laforet o *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Con el cine sucede lo mismo, se recuerda el No-Do y las películas, que van desde el neorrealismo italiano a diversos géneros americanos. En música los gustos van desde el folclore a Lucho Gatica, y luego el *pop*, que combina cantantes nacionales y extranjeros. Los cambios van ligados a lo cotidiano, los personajes en un momento de su existencia miran hacia atrás. Todo se plantea como si fuesen paradas de metro donde los personajes deciden si apearse o trasbordar. Esta decisión se refleja cuando Hombre o Chica se dirigen al público preguntando: “*Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*”, Pregunta tan para sí mismos como para el público y la respuesta implica una elección en el rumbo de su vida.

Casi todo gira en torno al sexo, condicionado por la moral y la tradición judeo-cristiana, considerado pecado si no es procreativo dentro del matrimonio. La represión sexual de los sesenta se vincula al conflicto generacional. Hasta entonces la virginidad llevaba parejo el honor. En el hombre no era motivo de escándalo, incluso se recomendaba perderla con la prima de turno o en un prostíbulo. El autor dice a través de sus personajes: “*no siempre había una prima dispuesta a ejercer de puta, ni una prostituta que no cobrase*”. Pero la tradición familiar exige mantener el vínculo del matrimonio. En el caso del Hombre, Pepe, supone un padre que, entre aventura y aventura, estaba siempre fuera de casa. Una mujer abandonada, dispuesta a perdonar sus "pecadillos" extra-conyugales. La consecuencia es la necesidad de los protagonistas de escapar y querer otro modo de vivir, sin condicionamientos sociales. Pero la falta de empeño implica reproducir los males.

La Chica se siente *liberada* cuando decide perder su virginidad con el primero que encuentre, pero se cerciorará que sea extranjero porque un español la marcaría. Realizado su deseo, lo silencia hasta lograr su objetivo, casarse. El Hombre también busca su libertad aunque, escasamente definido, lo confunde todo. Al final se siente como cazador cazado, con la espinita de que su mujer no llegara virgen al matrimonio. Se consuela con la posesión de un coche, un seiscientos, símbolo de la sociedad de consumo y bienestar. El hombre moderno se ampara en el consumo.

El matrimonio es una asignatura pendiente, con tal estado de desdichas, que fulmina a los contendientes. Tras el fracaso llega la separación y la creencia de una vida mejor, pero acostumbrados a torturarse en pareja son incapaces de asumir sus individualidades y

soledades. El paso siguiente es buscar otra pareja para compensar errores anteriores. Sin analizar sus equivocaciones y juzgando solo al otro, se lanzan a buscar una pareja ideal que les proporcione la felicidad soñada. El Hombre busca una amante perfecta, mejor joven y poco inteligente, que le haga sentirse seductor y materialice sus fantasías eróticas. Su búsqueda se limitará a un anuncio en el periódico solicitando secretaria, con desenlace descorazonador al descubrir que su sexualidad también tiene fallos. La Chica se lanza al mundo y descubre que para liberarse no basta con separarse, necesita cualificación profesional. Decide estudiar inglés y conoce a un hombre mayor con el que viajará a Mallorca, lugar preferido por los recién casados en los sesenta. La aventura acaba en tragedia al caer el hombre al mar durante la travesía. Ahora, mientras ella recuerda a las monjas de su colegio como lesbianas, él evoca el tabú de la homosexualidad como una urticaria masculina. Tienen nuevas aventuras, él deambula por los cabarets y ella conoce un hippy con cuya conversación se siente desplazada, como un ser de otro planeta, de otra generación. Ese salto generacional les hace volver la vista atrás y tratan de rescatar las opciones desechadas e intentar construir un presente mejor, pero se apoyan en la nostalgia que les impide cambiar lo que son. La solución es volver al momento en que se conocieron y repetir la escena primera. Ambos tratan de variar al menos una palabra, si lo hacen están seguros de borrar los errores del pasado, pero resulta imposible, el momento se repite sin variaciones. La resignación les invade, solo pueden comprometerse a pequeños cambios y como ficción y realidad son incompatibles, el miedo a la soledad se apodera de ellos y adoptan la salida más cómoda, aquella en la que son cómplices de los recuerdos.

El lenguaje juega un papel importante, a medida que transcurre el tiempo en la obra las expresiones van cambiando, la oración se reduce a un número de onomatopeyas o utilización de términos fijos y también aparece el uso desmesurado de anglicismos y galicismos.

La crítica acoge con agrado el debut de Marsillach como autor. Señala que el punto de partida de su obra no es original y que lo perfecto es entender que cualquier tiempo pasado fue sencillamente lo que fue (López Sancho).¹¹⁶⁸ *El País* destaca que es un espectáculo ágil y puntualiza que la primera parte es más brillante. En la segunda, las sorpresas dejan de serlo y no se espera más de este juego, ni por parte de los actores ni por la del autor-director (Haro Tecglen).¹¹⁶⁹

¹¹⁶⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Yo me bajo en la próxima ¿Y usted?*”, en la Comedia”, *ABC*, Madrid, 1 de febrero de 1981, pg.55.

¹¹⁶⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Un juego”, *El País*, Madrid, 25 de enero de 1981, pg. 29.

Es cierto que supuso un éxito de público en el circuito comercial. Se presentó en Valencia y Alicante y posteriormente en Madrid. Tras el estreno en Madrid y gira por provincias, se escenificó en Buenos Aires y México. Allí con intérpretes diferentes y ligeramente adaptada al público de cada país. Este éxito no llegará a tales dimensiones con sus estrenos posteriores. El autor declara: “A mi edad tampoco me puedo permitir ser un autor comprometido” (*El País*, 23-01-1981).¹¹⁷⁰

MATA-HARI. AUTOR: Adolfo Marsillach. DIRECCIÓN: Marsillach. INTÉRPRETES: Concha Velasco, Manolo Codeso, Antonio Rosa, Carmen Gran, Alberto Fernández, Blanca Marsillach, Rafael Díaz, Antonio Canal, Nicolás mayo, Mingo Rafols, Silvia Casanova, Mario Alex, Ignacio de Paúl. Francisco Hernández, Manuel Salguero, José Vivó, Francisco Merino, José Luis Sanjuán, Javier Toledo, Juan A. Vizcaíno. Damián Velasco, José Luis Alonso. Cuerpo de baile. Orquesta. MÚSICA: Antón García abril. CREOGRAFÍA: Rafael Aguilera. FIGURINES y ESCENOGRAFÍA: Montse Aménos e Isidro Prunes. Teatro Calderón del 9-9-1983 al 15-1-1984.

Sigue, en 1983, *Mata-Hari*¹¹⁷¹, obra que relata la vida de "Mata-Hari", con datos, referencias precisas a personajes políticos y escritores de la época y con una cronología exacta, presentada en forma de tragicomedia musical. Cada suceso destacado de la vida de Mata-Hari cuenta con el subrayado de un baile o una canción, que enlazan escenas. Historia de este personaje excepcional, con atmósfera de aventuras de espías y de alcobas, así como de drama de guerra. El personaje histórico, Mata-Hari, toma su nombre del dios brahmánico Krisna y es una holandesa, de familia modesta, que por iniciativa de su padre se inventa una genealogía aristocrática e internacional. Llega a ser popularísima en Europa como bayadera sagrada, por sus danzas indias -que casi siempre baila desnuda- y por su exótica belleza y gracia. Ella sabe atraerse a políticos, nobles y militares de los más distintos países y que fueron su debilidad. También fue popular por su, máximo, bélico y universal, espectáculo de 1914, por el que aun hoy se la recuerda. En 1917 ofrece su último espectáculo, ya que como espía se le considera el brazo derecho de Von Kintzar, rey del espionaje alemán, y se la fusila.

Algunas frases extraídas de las críticas nos dan una idea de lo que fue el espectáculo:¹¹⁷²

¹¹⁷⁰ El estreno de esta noche, J. S., “Marsillach: He escrito una obra irónica y divertida sobre mi generación”, *El País*, Madrid, 23 de enero de 1981, pg. 27.

¹¹⁷¹ El texto de referencia para nuestro estudio lo tomamos de la edición MARSILLACH, 2003.

¹¹⁷² Todas las frases críticas reseñadas las hemos tomado ÁLVARO, 1984: 73-77.

HARO TECGLEN: “es una narración escénica con ilustraciones o incrustaciones de la que podría decirse que es un espectáculo en el que Concha Velasco baila probablemente mejor que lo hizo Mata-Hari”.

LÓPEZ SANCHO: “está a mitad de camino entre una auténtica comedia musical y un reportaje periodístico romanceado o, dicho de otro modo, novelístico”.

GARCÍA PAVÓN: “espectáculo musical logradísimo, por su música tan pegadiza, por sus danzas tan bonitas y tan graciosas y sus canciones orquestadas desde el escenario”.

GACÍA RICO: “la música contribuye a crear el clima idóneo de cada situación”.

CINEMATÓGRAFO NACIONAL. ADAPTACIÓN y DIRECCIÓN: Adolfo Marsillach. MÚSICA y DIRECCIÓN MÚSICA: José Nieto. INTÉRPRETES: José Sazatornil «Saza», Slanki, Yolanda Farr, Natalia Duarte, Mara Ruano, Alberto Fernández, Antonio Canal, Francisco Portes. ESCENOGRAFÍA, VESTUARIO e ILUMINACIÓN: Carlos Cytrynowski. COREOGRAFÍA: Skip Martinsen. CORO-BALLET de ocho intérpretes y orquesta. Teatro de la Comedia del 4 de septiembre al 14 de octubre de 1984.

Cinematógrafo Nacional (1984) es un espectáculo Sicalíptico Musical, en dos actos, basado en textos y músicas de las obras *Cinematógrafo Nacional* (1905) de G. Perrín y M. de Palacios, *La gatita blanca* (1905) de E. Giménez y M. Nieto y *Cuadros disolventes* (1896) de Jackson Veyán. Esta última anclada en el apogeo del género chico y las otras dos, posteriores en el tiempo, orientadas al género “ínfimo”, inventor de la sicalipsis y que hacía bramar a los hispánicos. Tres estampas del vivir nacional madrileño en años en que la vida se desliza entre la inconsciencia y el deseo de echarse las penas a la espalda. Todo está transportado a dimensiones de este momento.

Una comedia con leve trama argumental y utilización de personajes alegóricos, muy en boga a principios de siglo, como "La chispa eléctrica", "El buen gusto", "La novedad", junto a otros episódicos y pintorescos. Es la historia de un empresario teatral que busca salida a su suicidio preguntando y preguntándose por lo que le gusta al público y le dé dinero para sobrevivir. Esto es lo que da pie a Marsillach a revisar la zarzuela y llegar al gran musical americano pasando por la sicalipsis y el alborear del cine. Creará así un desfile de números musicales, cómicos y picarones, de motivo leve y no original y también estampas cinematográficas y cuplés verdosos de la época, bien servidos (Villán, 1984: 22-23).

A la crítica, en general, le agradó el espectáculo. ANTONIO VALENCIA cree que la adaptación y la dirección están realizadas con gran agudeza irónica. Dirá que es un

espectáculo modelo de gracia y diversión conseguido mediante la adecuada restauración de las piezas y que refleja el humor español teatral de hace casi un siglo. Para FRANCISCO ÁLVARO es un reportaje en color, que avanza y retrocede en cada parodia, con vistosis en el colorido y encuadre de cada situación, de forma que cada cuadro proporciona una sorpresa.¹¹⁷³ JULIA ARROYO ve lo inteligente del hilo conductor de cada cuadro o situación y piensa que Marsillach reflexiona sobre la crisis de teatro preguntándose: ¿Dónde está el público y qué quiere? Y así monta un invento sobre el género chico del llamado ínfimo o sicalíptico, lo reviste de buen gusto sin procacidades ni excesos y crea un montaje de lujo, que contribuye a la vistosis de este tipo de espectáculos, a la vez que plantea la incógnita de saber si esto es lo que el público de hoy quiere.¹¹⁷⁴ HARO TECGLEN piensa que el acierto, en esta reconstrucción, es que no interviene la nostalgia y que no se entrega a la modernización. Ve una doble imagen, por un lado es aquello y por otro que esta teatralizado hoy, pero todo se mantiene con frescura, espontaneidad y gracejo. Cree que todos sus colaboradores -de Marsillach- están en el mismo juego y que el arreglo musical va a las melodías originales en cuanto hace falta. De Marsillach como autor dirá que impregna el espectáculo de todo esto y enjareta, recorta, añade y da unidad a lo que hoy no tendría interés si se ofreciera crudo.¹¹⁷⁵ LÓPEZ SANCHO considera un acierto la elección de los temas, con ese tratamiento literario análogo al de la época utilizada. De los actores dice: Sazatornil y Yolanda Farr ejercen sus funciones de "conductores" de la revista con gracia y simpatía. Y no se explica porque esta versión de *Cinematógrafo nacional*, pese a su asepsia política y a su cortedad sicalíptica, no funciona: "No sé porque la indiferencia del público por el espectáculo".¹¹⁷⁶

Seguirán *El redentor del pueblo* y *Feliz aniversario*.

FELIZ ANIVERSARIO. AUTOR: Adolfo Marsillach. DIRECCIÓN: Marsillach. INTÉRPRETES: Julia Gutiérrez Caba, Alberto de Mendoza, Pilar Bardem, Ana María Barbany, Roberto Mosca, Blanca Marsillach. ESCENOGRAFÍA, VESTUARIO E ILUMINACIÓN: Carlos Cytrynowski. Teatro Marquina del 15 de enero al 5 de mayo de 1991.

¹¹⁷³ Críticas de Antonio Valencia y Francisco Álvaro tomadas de: ÁLVARO, 1985: 43-46.

¹¹⁷⁴ Crítica de ARROYO, J., "Un invento de Marsillach para mitigar la crisis", *YA*, Madrid, 6 de septiembre de 1984.

¹¹⁷⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., "El origen de la vida", *El País*, Madrid, 6 de septiembre de 1984.

¹¹⁷⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "*Cinematógrafo nacional*, revista de revistas en la frontera de dos siglos", *ABC*, Madrid, 6 de septiembre de 1984, pg. 65.

*Feliz aniversario*¹¹⁷⁷ (1991) se estrenó con dirección propia y es una comedia de personajes que entran y salen por puertas que simulan el acceso a sus camerinos. La representación finge ser una farsa teatral, una mentira en la que una mujer española de clase media, nacida en plena posguerra, pasa revista a su anodina existencia y decide replantearse la vida. Una narración en tono ligero y amable, una visión condescendiente y apocada de las tragedias cotidianas de la protagonista: sus infantiles mentiras a sus padres, el descubrimiento del sexo, la noche de bodas, los hipos del marido, su embarazo, la vecina pelma, la niña bien, la pasión por las tragaperras, el primer trabajo, el primer amante... y un final abierto, seguir con el amante o volver con el marido. Una obra de recursos parecidos a *Yo me bajo en la próxima...* pero que a decir de la crítica los tiempos son otros. La obra carece de conflicto y los personajes están caricaturizados con rasgos sociológicos. El conflicto está expuesto en el primer monólogo de la protagonista y el resto de escenas ilustran lo que ya dijo (Fernández Torres, 1991a: 30-31).

Para Enrique Centeno la obra busca mostrar cómo la mentira instalada en el comportamiento de la protagonista y su marido, es motor y eje de su cotidianeidad. Lidia Constanza se presenta con su *nombre de culebrón venezolano* y quizá miente cuando cuenta su propia vida y sus recuerdos. Mentiras dulces, amables, graciosas, que tienen la sabiduría de sus cincuenta años, aunque quizá también sea falso que celebre su cumpleaños. El crítico habla de una complicidad del personaje con el autor porque este crea un marido del que tampoco sabremos si dice la verdad. Todo se sustenta en ese mundo de falsedad, que el autor trata con optimismo, ironía y sin actitud beligerante. Lidia repasa su vida de apasionada vulgaridad, con un marido cansado, una hija díscola, la vecina insoportable, la vieja amiga o el antiguo novio. Todo empieza y termina en su biografía familiar. El mundo y época narrados son inexistentes fuera de la propia crónica familiar. El autor evita mostrar el mundo exterior buscando el lado amable y justificando esos comportamientos como los únicos posibles. Todo está creado con un gran ingenio en los diálogos y abundantes monólogos, con ocurentes juegos de palabras, sorpresas o absurdos que recuerdan a Mihura¹¹⁷⁸

Sus últimas obras son *El saloncito chino* (1995) y *Noche de Reyes sin Shakespeare*, que ha sido su último estreno, a título póstumo, en el CDN.

¹¹⁷⁷El texto de referencia sobre esta obra, en nuestro estudio, está tomado de: MARSILLACH, 2003.

¹¹⁷⁸ Crítica de CENTENO, E., "La Mentira de cada día", *Diario 16*, Madrid, 17 de enero de 1991.

ACTORES QUE SE ESTRENAN COMO DRAMATURGOS

Veremos en este bloque otros actores que también prueban como escritores y llegan a estrenar su obra. La obra de estos autores es respecto a los anteriores, Fernán Gómez y Marsillach, bastante menor cuantitativamente e inferior cualitativamente. Un par de estrenos tiene Teófilo Calle, actor muy conocido en la profesión, con infinidad de trabajos casi siempre como característico. También Isabel Hidalgo, que debutará como actriz en 1965 y que hará de ello su profesión trabajando en numerosos programas de televisión, películas y obras de teatro, estrenará dos obras. Un texto creará Melgares, hijo de actores, sus padres tenían una compañía de teatro y él continuará la tradición siendo también actor. Cortázar, que se inició como actor en el grupo Tábano y se trasladó a Venezuela donde continuó su trayectoria de actor y que volviendo a España en ocasiones, realiza algunos trabajos, entre ellos, el montaje de su texto que nos sorprenderá con su puesta en escena. Chatono Contreras es actor, también director y técnico, entregado a la investigación de formas escénicas, postula la necesidad de riesgo frente al teatro rutinario y reclama el valor del texto dramático como elemento de experimentación.

Teófilo Calle (*Casas de Benítez, Cuenca, 1937, Córdoba, 2005*).

Conocido en la profesión como actor característico. Su creación dramática está próxima al realismo y con buen manejo del diálogo. Su obra prima fue *Réquiem por un imbécil* (1972). Sus obras *Operación matrimonio* y *Ajedrez para tres* fueron emitidas por Radio Nacional de España en 1974. Ha estrenado *El arco iris* en el Teatro Carlos III del Escorial en 1986 y en la cartelera madrileña *Solo para mujeres* y *Las cometas*.

SOLO PARA MUJERES. AUTOR: Teófilo Calle. INTÉRPRETES: Nieves Salcedo, Mercedes Menéndez, María José Valiente, Carlos Villafranca, Paco Hernández. DECORADO: Arrabat. Compañía Carlos Villafranca. Teatro Eslava del 10 de enero al 11 de febrero de 1979.

Solo para mujeres (1978) es una comedia que el autor define como la “historia de una pseudofeminista que preside una asociación “solo para mujeres”, que trata de excluir al hombre de toda relación con la mujer... pero que a su casa llega un día un mayordomo...”

(ABC, 10-01-1979).¹¹⁷⁹ López Sancho nos da otra versión de los hechos y define el argumento como la unión de dos ninfómanas y una reprimida que viven juntas en una asociación feminista y que no quieren ver hombres. A la casa llega un mayordomo que será perseguido por las ninfómanas y conquistará como es su propósito a la reprimida. El segundo hombre que se introduce en la casa sucesivamente como administrador, fontanero y empleada del hogar, es exprimido sexualmente por las dos locas en cuanto se quedan a solas con él.¹¹⁸⁰ Una comedia que Enrique Llovet califica de vía para buscar la risa al precio que sea. Un feminismo reducido a una presidenta combativa que abandona sus prejuicios en cuanto aparece un hombre. El crítico afirma que la pieza es para hacer enrojecer y que el erotismo tiene connotaciones que están más allá de la soledad de un refugio femenino. La considera un barullo lineal salpicado de escenas sueltas donde los personajes episódicos devoran a los principales. Concluye: “*Imposible tomar en serio esta propuesta tan inane*”.¹¹⁸¹ Díez Crespo cree que el autor pretende una sátira de las mujeres pero a su juicio se queda en un intento burdo y sin ingenio: “Los hombres se disfrazan de variados caracteres para añadir efectos cómicos de equivoco aunque con pésimo resultado y las mujeres tratan de jorobar a los hombres concibiendo como sociedad perfecta aquella que no ofrece lugar a ellos”. El resto de la crítica coincide en señalar lo vano de la obra. P. Corbarán: “la idea de Teófilo Calle no da para más y todo queda al fin desinflado” y Haro Tecglen: “la obra está fuera de lo que puede concederse a un hombre joven familiarizado con los escenarios”.¹¹⁸²

LAS COMETAS. AUTOR: Teófilo Calle. DIRECCIÓN: Jesús Puente. INTÉRPRETES: Jesús Puente, Licia Calderón, Elvira Travesi, Pastor Serrador, Elena Cores y Rafael Gómez de Castro. ESCENOGRAFÍA: Toni Cortés. Teatro Espronceda del 5 de marzo al 17 de mayo de 1987.

*Las cometas*¹¹⁸³ (1986) tiene un argumento que comienza con la conversación entre doña Encarna y Teresa, que enamorada de Joaquín le cuenta que él desaparece durante días. Él no trabaja, quiere encontrarse así mismo y para ello se reúne con una tal Carla. Llegará entonces Nicolás, el hijo de Doña Encarna que, sacando un libro que leía de niño,

¹¹⁷⁹ Los estrenos de esta noche, LABORDA, Á., “Solo para mujeres, de Teófilo Calle, en Eslava”, ABC, Madrid, 10 de enero de 1979, pg. 42.

¹¹⁸⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Solo para mujeres, de Teófilo Calle, ¡En el Eslava!”, ABC, Madrid, 12 de enero de 1979, pg. 43.

¹¹⁸¹ Crítica de LLOVET, E., “Tampoco para mujeres”, El País, Madrid, 21 de enero de 1979.

¹¹⁸² Las críticas de Díez Crespo, Pablo Corbalán y Haro Tecglen están tomadas de: ÁLVARO, 1980: 197-198.

¹¹⁸³ Texto de referencia y citas de la obra que aparecen en nuestro estudio pertenecen a CALLE, 1988.

lamenta su educación para ser un hombre de provecho cuando él solo quería ser una cometa. Su madre le quitó la idea y ya no intentó volar más. Se convirtió en profesor, casándose y teniendo tres hijos. Pero ahora ve hundirse el mundo para el que fue educado porque está sin trabajo. No han cotizado por él y tras gestiones, colas, hartos de papeleos, está sin subsidio de desempleo y harto de que su mujer trabaje y le eche en cara que gana más. Ahora quiere ser cometa y busca la ayuda de su madre porque su mujer no le entiende.

Esta es la acción básica de la obra que se va complicando con otras como el descubrimiento de que su esposa tiene un pisito para sus desahogos sexuales. Su esposa es la Carla con la que se ve Joaquín. La situación se hace insostenible entre recriminaciones y contradicciones, entre querer volar y no poder. Joaquín quiere hacer ver a Nicolás que “*¡Todos tenemos nuestros propios problemas!*”. Nicolás confiesa que sabe toda la historia de su mujer con él y con otros. Germán, psiquiatra amigo de Nicolás, comprende que ese ha sido el detonante y tercia conciliador. Nicolás insiste en que quiere ser cometa. Doña Encarna interrumpe la discusión, ha de enseñarle a volar, enseñarle lo que no supo aprender en aquel libro, aprender que construir pirámides es una forma de volar, volar con los pies aferrados al suelo. Siente que su hijo la ha puesto frente a su fracaso, pero aún ha de imponerle unos deberes para el día siguiente. Un estruendo de cristales, procedentes de la habitación de Doña Encarna, anuncia que esta se ha suicidado arrojándose a la calle, demostrando así a su hijo que “*Un aprendiz de hombre no puede ser cometa*” (Arce, 1987c: 25).

En la ante crítica se dice que el autor pretende una tierna reflexión acerca de la soledad como consecuencia de la actitud que nos determina, que el sistema de valores con que nos educaron está en crisis y que no hay garantía de estabilidad para vivir plenamente. Como consecuencia de todo esto nos volvemos egocéntricos y, sin trascender el instinto, caminamos sin sentido y sin estímulos. “Ya no es tiempo de héroes, cualquier cosa parece legítima. Todos podemos ser mezquinos héroes anónimos sin necesidad de más reconocimiento que el de nuestra pequeña valoración. Los demás ya tienen bastante con el reconocimiento de sí mismos” (ABC, 5-03-1987).¹¹⁸⁴ Haro Tecglen, en la crítica que hace de la obra, apunta que Calle nos habla de temas actuales en ella y la achaca falta de densidad. Dirá, que de la locura de Nicolás aparece una especie de simbología del soñador. Considera los temas como propios de nuestro tiempo: el pánico del hombre que

¹¹⁸⁴ Antecrítica, “Estreno de *Las cometas*, de Teófilo Calle, en el Espronceda”, ABC, Madrid, 5 de marzo de 1987, pg.80.

ha perdido su papel, el desmoronamiento de las parejas, los contrastes entre tipos de mujeres, la caída del mundo burgués. Pero el crítico deduce poco de todo ello porque no se sabe si es la generación anterior la que no supo preparar a sus descendientes para la vida o si es la actual, en cambio, la que ha perdido sus quicios y sus valores morales. Le falta estar más apretada y más densa, le sobran algunos lirismos, algunas casualidades que reducen demasiado la situación general.¹¹⁸⁵ López Sancho lee en ella que la caducidad de un sistema de formas éticas y sociales puede producir la indefensión de un hombre que, instalado en ellas, descubre que han prescrito y que ellas le impidieron realizarse de acuerdo con sus impulsos primeros.¹¹⁸⁶ José Monleón considera la idea antigua e incluso paternalista: “*Hay que volar con los pies en el suelo*”.¹¹⁸⁷

Ha escrito también *La inconclusa* (1986), *Un gobernador para la gloria* (1989), *El café de la Ópera* (1992) y *Después de Segismundo* (1995), obras todas de cierta inspiración casoniana.

Javier Villán le dedicó una necrológica en *El Mundo* titulada: «El secundario genial que quería ser dramaturgo» y que lo retrata fantásticamente en una frase.

María Isabel Hidalgo Muñoz (Madrid, 1944).

Actriz que debuta en 1965. A partir de este año interviene en numerosos programas de televisión, películas y obras de teatro. Como autora tiene escritas y estrenadas dos comedias.

LAS DESEMPLEADAS. AUTOR: Isabel Hidalgo. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: Herlinda Feijó, Eva León, Isabel Hidalgo, Miguel Velasco, Sergio Mendizábal, Cayetano Mendoza y José Luis Lespe. Teatro de la Comedia del 12 de agosto al 21 de septiembre de 1980.

*Las desempleadas*¹¹⁸⁸ es una comedia vodevilesca de dos actos, el primero en dos cuadros, que se estrena en 1980. Tiene un enredo en torno a la desocupación laboral de cuatro mujeres. Tema del desempleo abordado desde la superficialidad. Desfile de tópicos y vodevil. Juego de equívocos que se ve venir desde el principio provocando ausencia de

¹¹⁸⁵ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “El pobre marido, su pobre madre”, *El País*, Madrid, 10 de marzo de 1987.

¹¹⁸⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Las cometas, manera clásica en un nuevo autor”, *ABC*, Madrid, 7 de marzo de 1987.

¹¹⁸⁷ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Las cometas*”, *Diario 16*, Madrid, 14 de marzo de 1987, pg. 29.

¹¹⁸⁸ Texto de referencia y citas de la obra de nuestro estudio son de: HIDALGO MUÑOZ, 1980.

sorpesa. En esta ocasión es una mujer quien adopta el lenguaje patriarcal con todos los tópicos machistas, expuestos desde una perspectiva pseudo-moderna. El espacio y el tiempo son únicos y tiene una línea de acción continua. Los personajes son prototípicos inverosímiles, de rasgos simples.

La acción se centra, principalmente, en cuatro mujeres apoyadas por tres personajes secundarios. Estos son el Americano, el Detective y Carlos y no tienen más interés que enredar la comedia. La protagonista es Silvia, mujer joven y moderna, a punto de perder su empleo por bancarrota de su empresa, que al no tener relaciones con su padre, un acaudalado empresario, decide convertir su casa en un prostíbulo antes que pedirle ayuda. Silvia consigue sus clientes a través de la oficina donde trabaja. Dará empleo a sus compañeras de piso, a quienes ha mantenido hasta el momento. Estas son una actriz en paro, Marilina, con una desmesurada miopía que le hace tropezar aparatosamente y Epifanía o Epi para sus compañeras. La gracia de Marilina son los "numeritos" en los que ingiere abundante whisky e indiscriminado consumo de hachís. Epi tampoco trabaja y contribuye con labores de limpieza en la casa. Silvia les hace partícipes de su idea sobre el prostíbulo. Epi trabajará de recepcionista, disfrazada de criada. Para ello controlará su dialecto astur. *“SILVIA.- [A Epi] Oye, gachí, tú de momento empieza a hablar en cristiano, porque si no, no será posible tu participación el negociu, como tú dice”*. Silvia captará clientes, a Marilina le toca ejercer de lleno la profesión (no se llega a consumir).

Silvia envía a un cliente americano, que desenfrenado se arroja sobre Epi porque encuentra más excitante a la criada. A partir de este momento, carreras persecutorias y aparición de un torpe Detective que se hace pasar por cobrador del gas y que está muy interesado en una tal Sara. Más tarde aparece Carlos, el padre de Silvia, a quien Marilina y Epi confunden con otro cliente. Carlos y Marilina se enamoran al instante. Surgen incógnitas entorno a Sara, una mujer con aspecto masculino, que se desvelará hombre disfrazado de mujer porque se esconde de la policía, es un estafador. Sara ha huido de Barcelona junto a un compañero, inductor de su conducta y marido de Nuria, cuñada de Silvia, de la que sabemos ha sido abandonada por su esposo. Nuria viene siguiendo la pista de su marido hasta Madrid. Casualmente la empresa estafada es propiedad de Carlos, quien a su vez ha enviado el detective. Al final, el enredo se resuelve disparatadamente. Marilina y Carlos se juntan. Silvia arregla las diferencias con padre y se enamora de Sara-chico. Este se entrega a la policía pero todos buscan ayudarlo porque ha sido arrastrado por malas compañías y en el fondo es bueno. En este momento Carlos suelta la moralina: *“CARLOS.- Lo siento, podéis creerme. Es una pena de muchacho, pero hoy en día es fácil*

acabar así, la juventud lo queréis todo y rápido, no tenéis paciencia ni lucháis; simplemente tomáis aquello que deseáis al precio que sea, y si es necesario vender vuestro propio cuerpo, lo hacéis también". A Epi aún le quedan carreras en escena, al volver el americano. Carlos decide invertir en un salón de estética para Epi, negocio que llevarán entre todas en lugar del prostíbulo.

Según Antonio Valencia es una pieza de verano con ingredientes de comedia cómica, vodevil, libreto de revista sin música y que gira en torno a una anécdota tan manida como que las chicas que conviven, al hallarse sin trabajo, aceptan buscarse la vida "haciendo de putas" y convertir el departamento en casa de citas¹¹⁸⁹. López Sancho cree que Hidalgo ha acopiado materiales y situaciones, que habiéndose barajando algo más expertamente podrían haber dado un vodevil de verdad.¹¹⁹⁰

TODAS HIJAS DE SU MADRE. AUTOR: Isabel Hidalgo. DIRECCIÓN: Xavier Lafleur. INTÉRPRETES: Julia Martínez, María Garralón, Laura Cepeda, Pilar Laguna y Manuel Aguilar. Teatro Reina Victoria del 12 de julio al 24 de septiembre de 1989.

*Todas hijas de su madre*¹¹⁹¹ (1984) se representa en 1988, en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao y después de una gira por España se estrena en el Teatro Reina Victoria. La obra presenta a cuatro hermanas que discuten y se quieren. Penia es la liberada, Alces la católica y conservadora, Até, la amontonada con un casado y que espera un hijo...

López Sancho da cuenta de la denuncia, hecha por la autora, de un supuesto plagio por un autor de éxito, que ha escrito una pieza con similar argumento (se refiere a *Entre mujeres* de Moncada). A continuación dirá que tras la denuncia llega su texto y este resulta insustancial: "todo lo que dicen las cuatro hermanas ya ha sido dicho hasta la saciedad". Encuentra a los personajes superficiales, las chicas se repiten las mismas cosas a lo largo de los dos actos vacíos. No hay ni un minuto de autenticidad en todo ese aburrido y reiterativo juego en que cada hermana se cuenta sin cansarse. Una total libertad de lenguaje con palabras buscadas y recreadas en lo prohibido pero que no está al servicio de ideas inconformistas y liberadoras. La discusión sobre el aborto es nula, lo mismo con lo referente a la fidelidad o el discursito liberador sobre los derechos de los sexos. Texto

¹¹⁸⁹ Crítica de Antonio Valencia vertida en: ÁLVARO, 1981: 204.

¹¹⁹⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Las desempleadas, o no es tan fácil el vodevil", ABC, Madrid, 21 de agosto de 1980, pg. 39.

¹¹⁹¹ Texto referente para nuestro estudio: HIDALGO MUÑOZ, 1990.

de flojedad argumental.¹¹⁹² Menos crítico con la obra se muestra Alberto de la Hera que resume la pieza como de argumento ligero y representación feliz. La califica de pieza veraniega, entretenida, ligera, ingeniosa, bien dialogada, con algún exceso en el monotema del sexo pero sin escandalizar. Señala un bache al comienzo del segundo acto, donde la situación se prolonga sin variaciones. Y concluye que por encima del texto están las magníficas actrices.¹¹⁹³

Francisco Melgares (Madrid, 1938).

Actor, hijo de actores, sus padres tenían una compañía de teatro. Ha versionado a los clásicos y escrito para televisión. Tiene interesantes salidas a la dramaturgia como *Anselmo B* (1985). Además en su cajón hay títulos como *Etcétera I, rey de Normandía*, que es la historia de un cómico de la legua que llega a ser rey por un año e intenta subvertir los valores pero la época lo destruye. Francisco Melgares es un escritor correcto, culto y cultivado. Su obra de autor novel se estrena en el CDN tras una serie de coincidencias. A Marsillach le agradó la obra pero esta reúne veintiocho personajes en muchos escenarios diferentes, lo que supone más dinero de lo normal. Finalmente tras una lectura en el Teatro Español se programa en el nacional.

ANSELMO B (o la desmedida pasión por los alféizares). AUTOR: Francisco Melgares. DIRECCIÓN: Adolfo Marsillach. INTÉRPRETES: Manuel Galiana, María Luisa Ponte, Pepín Salvador, Antonio Rosa, Nicolás Mayo, Tina Sainz, Luis Marín, Carmen Gran, Antonio Canal, Amparo Climent, José María Pou, Francisco Portes, Dionisio Salamanca, José Caride, Blaki, Juan Echanove, Jesús Alcaide, Miguel de Grandy, Teófilo Calle, Amelia de la Torre, Mercedes Lezcano, Félix Navarro, José Jorda, Rafael Díaz, Andrés Mejuto, Carmen Casado, Juan Antonio Marín Vidal y Marisa Porcel. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Isidre Prunés y Montse Amenós. Teatro María Guerrero del 1 de marzo al 5 de mayo de 1985.

*Anselmo B, o la desmedida pasión por los alféizares*¹¹⁹⁴ parte de un mensaje que el autor pretende probar pero no es una obra de tesis. Presenta a la familia de Anselmo B que es esperpéntica en su humor y que conjuga perfectamente con un huésped que lo es mucho más. Este se escinde entre tecnócrata casto y travestí y fabrica una criatura a la

¹¹⁹² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Todas hijas de su madre*, aunque Isabel Hidalgo las repudie, en Reina Victoria”, *ABC*, Madrid, 21 de julio de 1989, pg. 79.

¹¹⁹³ Crítica de DE LA HERA, A., “*Todas hijas de su madre*”, *YA*, Madrid, 25 de julio de 1989.

¹¹⁹⁴ Texto de referencia y citas de nuestro estudio: MELGARES, 1986.

hermana de Anselmo, que en unión de su madre la envenena. Mientras tanto, la población congenial del mundo del anacoreta replegado en el alféizar revolotea en su torno agitando sus excentricidades (Villán, 1985b: 46-47). La obra oscila entre el superrealismo y el humor, a veces descoyuntado deliberadamente provocando hilaridad. Todo está traído a una situación española, hablando del español con suficiencia solvente. Un texto lúcido, inteligente, fino, irónico, con dosis de melancolía e ilusos personajes captados de la vida. Son personajes breves escénicamente pero enmarcados con imaginación y ocurrencia. Es un Melgares que se atreve a contar chistes en la alcoba de los moribundos y triunfa (Santa Cruz, 1985c: 48-49). Melgares, según José Monleón, disfrazado de Anselmo B, sale a los alféizares amargado por la política de un sector de la izquierda y pretende evadirse sin conseguirlo. Anselmo B, igual que sus fantasmas o familiares, está sometido a tensión y amargura y la huida es imposible porque la muerte, personaje final de la pieza, es el único lugar posible para la inteligencia cuando se llega al punto de nuestro protagonista.¹¹⁹⁵

López Sancho ve la obra como una galería pintoresca que organiza una fiesta de la desinhibición, del retorno a la libertad de la infancia, que destila frases percutentes en los diálogos -“ANSELMO.-*Un muerto es un paquete feo de cosas muertas. MAURICIO.-Y crece y le salen ramas. ANSELMO.-Cuando muera quiero que me fumen los amigos. MAURICIO.-Eso, que nos fumen y se masturben luego. ANSELMO.-Como en los colegios de pago*”- y continúa que la envoltura dramática y literaria exime de transcendencia el mensaje. Es teatro poético que prima imaginación y belleza sobre la gravedad crítica.¹¹⁹⁶ Díez-Crespo dirá del personaje Anselmo B, que huye del mundo, de sí mismo y del lucero del alba, huye con valentía para jugar mejor en el mundo que le rodea. También ve que Anselmo B, sentado en su ventana del absurdo y apoyado en el florido alféizar, simboliza a casi todos los humanos.¹¹⁹⁷

La obra gustó a Haro Tecglen. Este constata que el público aplaude y se ríe en la parte circense de algunas escenas, que pretenden ser esperpénticas, pero cuyo propósito es mostrar el desencanto de una generación que creyó en el «mayo del 68», en la revolución y en el triunfo utópico que no se ha cumplido. Califica la obra de divertida y tierna, llena de determinadas referencias culturales porque el personaje y su mundo son de una cultura específica que los ha llevado al alero. Considera que Melgares maneja las palabras con

¹¹⁹⁵ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Un drama político”, *Diario 16*, Madrid, 9 de marzo de 1985.

¹¹⁹⁶ Crítica de López Sancho que hemos tomado de: ÁLVARO, 1986: 23-26.

¹¹⁹⁷ Crítica de Díez Crespo, M., “*Anselmo B*, Francisco Melgares”, *El Alcázar*, Madrid, 6 de marzo de 1985.

emoción, sabiduría y humor, que las pone al servicio de ideas tenuemente expresadas, sin énfasis ni grandilocuencia y dejando fluir una desesperación tranquila en los diálogos y situaciones. Una pieza difícil de narrar pero que Marsillach lo hace magistralmente: actores, encabalgamiento de secuencias, revestimiento de la acción, clima onírico, juego musical, inventos escénicos...¹¹⁹⁸

Julia Arroyo habla de diversión un tanto gratuita. En lo positivo está la estructura de la obra como sucesión de números -algunos revisteriles, gratuitos y excesivos-, con "gags" cómicos y diálogos con gracias y frases referentes a claves culturales del aquí y ahora. En lo negativo, que pasada la primera diversión y sorpresa ante anacronismos y otros recursos, falta un desarrollo más consistente. Considera que hay más apariencia y envoltorio que drama en sí, y este no llega. El espectador se entera de las intenciones del autor más por el programa de mano que por lo que ve u oye en escena.¹¹⁹⁹ Y Enrique Centeno arremete contra el montaje del que dice que sus "gracias" son desafortunadas, con chistes rancios o en clave de amiguetes, incluso manidos chascarrillos políticos. Ve en el montaje un aire de "alta" farsa, de varietés, de inutilidad que confunden y desvirtúan lo que el texto parece querer transmitir. Todo ello extendido a una penosa interpretación.¹²⁰⁰

Cosme Cortázar (Bilbao, 1947 - Caracas, 1994).

Actor del grupo Tábano, se trasladó a Venezuela donde continuó su trayectoria. Regresó en ocasiones a España y realizó proyectos como la puesta en escena de *Ella y Don Juan*. Es autor de un curioso texto titulado *La menina desnuda*.

LA MENINA DESNUDA. Con IDEA y DIRECCIÓN: Cosme Cortázar. INTÉRPRETES: Alfonso Asenjo (saxofón), Diana de Pedro, Tatiana Padrón, Cosme Cortázar, Costa Paladines, Luis Garbán y Gualberto Rodríguez. (pianista). Teatro Alfil del 19 de mayo al 23 de julio de 1989. Se repone del 14-9-1989 al 7-1-1990.

La Menina desnuda (1989) es un divertido juego, que opone dos actitudes ante el desnudo de dos modelos. Cuerpos de mujer con depilaciones estudiadas, maquillajes y

¹¹⁹⁸ Crítica de HARO TECGLÉN, E., "El nacimiento de un autor", *El País*, Madrid, 3 de marzo de 1985.

¹¹⁹⁹ Crítica de ARROYO, J., "Actor conocido y autor novel", *YA*, Madrid, 5 marzo de 1985.

¹²⁰⁰ Crítica de CENTENO, E., "Amselmo B, una broma demasiado cara", *Liberación*, Madrid, 3 de marzo de 1985.

actitudes que buscan, por un lado, la menina que Velázquez copia con timidez y, por otro, la maja que Goya retrata con poderosa carga dionisiaca. El espectáculo presenta estatuas con luces que resaltan sombras y calidades de la piel, cuerpos teatralizados, metidos en pequeñas anécdotas argumentales. Un divertido despliegue de aventuras subrayadas por un piano. Los personajes... un humanoide, sueño femenino del hombre mecánico, automático, de rica expresividad gestual... la prostituta troceada, reducida al tamaño para especializadas caricias... el exhibicionista, que bajo su gabardina muestra un atractivo sexual más poderoso que el propio sexo... Temas viejos y nuevos. Ironía frente al arte, Velázquez y Goya ante la fémica desnuda. La amenaza de los hombres con trajes anticontaminantes, siniestros tras la máscara antigás. La represión de la droga como cómplice de la drogadicción. La lujuria de los policías. La mujer-objeto convertida en mujer-tronco por el sadismo del asesino. Todos esos temas quedan unificados por la canción, muy alemana, que deslía un argumento de fuerte contenido crítico (Sangüesa, 1989c: 22-23).

Se nos muestra un "striptease" masculino, lleno de humor, desafiador de "voyeurismos" femeninos, con irónica música de saxofón. El "striptease", fiesta en honor al desnudo femenino dejada en Europa por los "marines" americanos al final de la segunda guerra mundial, va madurando hacia una sensualidad cargada de mensajes políticos, de signos donde lo erótico se mezcla con la muerte. Sensualidad angustiada de la destrucción nuclear. Libido triste de mensajes contra la corrupción, droga y miedo finisecular. La alegría pagana de la provocación sexual es por tanto angustiada por la desazón ante un mundo de contradicciones y presagios. El contenido último de los números que presenta este cabaret es el sexo cubierto de cenizas y la sociedad contemporánea como "collage" sugestivo y siniestro, donde el espectador se asusta de reír sorprendido por la gravedad de lo que originalmente fue fiesta del sexo contra la muerte.

Para Haro Tecglen el espectáculo no responde enteramente a lo que proclama el programa: "*con imaginación, Humos y Amor, el Cabaré Portátil quiere rescatar el "Streep-tease" de la miseria en la que vive*". El crítico dirá que no se rescata nada pero que se introduce teatro en la hora que dura el espectáculo, que las anécdotas de los numeritos tienen humor ligero, imaginación escasísima y nada de amor y que presenta soluciones plásticas con penes de cera o alguno real pero mirando al suelo con decencia y humildad. Penes a los que se tributa una antigua adoración, hoy en baja y ficciones de lesbianismo coreográfico o de actos sexualoides. Tópicos chistes que, basados en la frustración sexual, han contribuido a lo largo del tiempo a crear ansiedades y represiones.

Se afirma en el programa: “*todo es verídico y cotidiano*”. No lo es y tampoco es “cabaré literario”, por mucho que aluda a formas de cultura y en alguno de sus actos y canciones halla tono de protesta política. Su condición de cabaré la cumple por la hora de representación, madrugada del Alfil. Pero el espectáculo entre copas y humo de cigarrillos tiene mucho de teatral en la manera de comprimir los cuadros, la relación de personajes entre si justificando los pretextos y que los intérpretes traten de ser algo más que cuerpos. Considera el crítico que necesitaría más audacia, ruptura y libertad, que el marco, hora y época permiten y con un público joven que va más allá en lo que quiere ver y oír.¹²⁰¹

Según Alberto de la Hera es una pieza de cabaret, picante, crítica y divertida, que da una de cal y otra de arena y une a momentos felices otros inadecuados. El argumento es tan simple como no tenerlo. Son cuadros breves, “sketchts” sin relación, canciones, escenificaciones de chistes, montajes plásticos y una historia que es un poco más larga que las demás y aburrida por prolongada. El hilo que une todo es la desnudez, se desnudan las mozas y los mozos venga o no venga a cuento. El desnudo en algún caso es útil, Tatiana Padrón lo único que hace bien es desnudarse, y en otros casos es molesto, como el desnudar a Alfonso Asenjo. Diana de Pedro, buena y divertida actriz, tiene un desnudo gratuito. Y Cortázar está bien de humanoide y de policía. Cree el crítico que es una pena que el espectáculo vaya por otros derroteros y convierta el cabaret, por exhibicionismo excesivo, en algo indiscreto. El cabaret va así discurriendo entre el atrevido pero inteligente cuadro de Velázquez, el Goya mal rematado por excesivo y el saladísimo cuadro de los polis, muy mal rematado por abuso.¹²⁰² López Sancho muestra inclinación hacia el espectáculo del que dice se hace breve: “Tatiana, muy sugestiva y Diana muy sensual contrapesan la fuerza ridiculizadora de Asenjo y de Cortázar y la presencia apolínea de Garbán está en una escala acertada de sucesos de “cabaret” refinado y perverso”. Concluye que *Cabaret Portátil*, provocador y crítico, merece un aplauso.¹²⁰³

Chatono Contreras (*Madrid, 1957*).

Actor, director y técnico que pelea en los ásperos lindes de nuestra vida teatral. Un actor de colectivo -Teatro de la Peste- entregado a la investigación de formas escénicas,

¹²⁰¹ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Dos cuerpos de mujer, *La menina desnuda*, cabaret-teatro”, *El País*, Madrid, 27 de mayo de 1989.

¹²⁰² Crítica de DE LA HERA, A., “*La menina desnuda*”, *YA*, Madrid, 26 de mayo de 1989.

¹²⁰³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La menina desnuda*, sexo, provocación, protesta y “cabaret”, en el Alfil”, *ABC*, Madrid, 27 de mayo de 1989, pg.90.

que postula la necesidad de riesgo frente al teatro rutinario y reclama el valor del texto dramático como elemento de experimentación. Tiene varias obras escritas, *Diálogos entre cerillas* (1978), *La última lección al doctor* (1980), *Historias vivas* (1981), *Historia de un árbol* (1982) que se estrena en el Festival de Sitges, *La señá Adela* (1983), *El accidente* (1984)...

VÍSPERA DE SAN JUAN. AUTOR: Chatono Contreras. DIRECCIÓN: Chatono Contreras. INTÉRPRETES: María de Andrés, Isabel Sánchez, Charo Jarillo, Angel Aguirre y Adelardo Ventura. Sala Cadarso del 8 de octubre al 2 de noviembre de 1986.

Víspera de San Juan (1986). Esta es una tragedia gitana con visos de entremés, una vuelta a los Montoya y a los Heredia que plantea una venganza gitana y hace de la navaja o “cuchillito” el instrumento de la acción. Una venganza como forma de recordar a los muertos, espíritus atormentados, que solo descansarán cuando su propia sangre devuelva el crimen a sus hipotéticos matadores. En esta pieza nos encontramos un personaje que se niega a cumplir el ritual de matar al presunto asesino de su padre (Arce, 1986b: 38-39).

Para José Monleón es un error: “La distancia entre planteamiento y resultado, entre la teoría y los términos poéticos de la representación, la hacen errónea”. Considera que es un error zambullirse en un mundo de difícil literatura desde que Lorca lo creó y tantos *lorquianos* lo deformaron. El tópico amenaza y no valen las “novedades” anecdóticas. El contar con un personaje que se niega a la venganza es una variante argumental totalmente sepultada por la estéticaseudolorquiana de la obra.¹²⁰⁴ Julia Arroyo cree que esta historia de una venganza o conflicto, entre el gitano señorito y las viejas tradiciones del gitano trashumante, resulta dramáticamente simple y trata de conjugar lirismo con tremendismo realista. Considera que la puesta en escena acentúa la ansiosa espera de una gitana ante la llegada de su hijo. Una espera interminable para el espectador porque se abusa de silencios, de diálogos reiterativos y recitativos, de vanas idas y venidas por el escenario. Es una estampa folklorista, una pieza breve que se alarga para cubrir un tiempo normal de representación. Los actores hablan con soniquete o tonillo gitano sin incurrir en su jerga y gestualmente son bastante efectistas completando con ello un espectáculo un tanto sorprendente.¹²⁰⁵

¹²⁰⁴ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Vispera de San Juan*”, *Diario 16*, Madrid, 11 de octubre de 1986.

¹²⁰⁵ Crítica de ARROYO, J., “*Esperando al gitano*”, *YA*, Madrid, 11 de octubre de 1986.

Otras obras posteriores son: *Emigrados* (1993), *Las Amazonas del caballo* (1994) estrenada en la Sala Cuarta Pared, *Diálogo con una muñeca idiota* (1995)

MADRE LOLA. AUTOR: Chatono Contreras. DIRECCIÓN: Chatono Contreras. INTÉRPRETES: Jesús Fuente, Carmen Dolera, Ana Casas, Charo Vázquez. ESCENOGRAFÍA: José María Fernández. SONIDO e ILUMINACIÓN: Víctor Arcones. Estreno Teatro Rojas de Toledo. En Madrid: Teatro Alfíl del 26 de marzo al 28 de abril de 1996.

Madre Lola (1996) es una sucesión de escenas desarrolladas en 30 años, entre los sesenta y noventa de la vida española, de la plenitud del franquismo a la actualidad. En ellas un joven matrimonio abandona el pueblo donde vive para buscar mejor vida en Madrid. Cambian el trabajo agrícola, en su tierra propia y pobre, por el trabajo manual y por cuenta ajena, de él el marido espera progreso y bienestar. Lo que sucede es lo contrario, todo lo que la lloriqueante esposa temía. Viene el paro, el despido, el subsidio insuficiente, la inseguridad en el empleo... la indefensión. Esto provoca que el marido se dé, a la loto, a las quinielas y otros juegos de azar y que el dinero no llegue a la esposa, Madre Lola, una prudente y resignada mujer, sufridora de las desdichas de una familia que va creciendo en la pobreza. La pieza, en definitiva, cuenta la historia de una familia desde que abandona su pueblo hasta que regresa a él.

Una obra que según el autor busca una vuelta del sentimiento al teatro: “Se ha buscado que vuelva la emoción al teatro. Deberían verla los padres para entender a sus hijos y los hijos para entender a los padres”. Como se ha dicho abarca un periodo de 30 años, desde 1960 hasta 1990, y representa escenas cotidianas de un hogar de las que surgen conflictos. Para el autor puede tener varias lecturas: “La de las personas que vinieron a las grandes ciudades desde los pueblos. O la historia de amor de todas las madres Lolas, las que sujetan a la familia y las que en definitiva, mueven el país” (*El País*, 26-03-1996).¹²⁰⁶ Los pasos del tiempo los da una radio que marcó y marca la historia de España. La acción queda organizada en escenas cortas, con diálogos escuetos y duros en los que la pareja, dos personas buenas, débiles, ven pasar los años, perder las esperanzas, llegar los hijos, destinados a un mal vivir, a la droga que mata al chico, a la venta callejera en que una de las chicas se degrada, al empleo oficinesco en que la otra cae en concesiones deshonestas para procurarse mejoras.

¹²⁰⁶ Crítica de MUÑOZ ROJAS, R., “*Madre Lola*”, *El País*, Madrid, 26 de marzo de 1996.

Escribe López Sancho que es un teatro realista y crítico, una dura estampa de la injusticia social, que condena el sistema de relaciones humanas en las que la relación hombre-sociedad funciona con violenta injusticia y que no da esperanza a muchos seres explotados por el sistema trabajador-capital. Un texto riguroso y con un estricto lenguaje. Cree que el autor alterna, cayendo en contradicción, dos lenguajes, uno muy pulcro, de personas de mayor cultura que la de este trabajador y otro menos culto pero que realmente no pertenece a su ínfima condición social. No obstante lo considera un buen texto, riguroso, con juegos de repeticiones cambiantes a consecuencia de los años que pasan y que no muestra una ideología social concreta sino tan solo una descripción pesimista de una sociedad injusta. Mientras que los himnos y los sonidos de la radio y la tele, desde Franco a la Monarquía, desde la dictadura a la democracia, marcan el tiempo y la permanente injusticia hasta llegar a un desenlace dramático, tratado con la calidad humana, de esa familia en cuyas vidas palpitan los cambios sociales de esas décadas que pasan. Un autor con fuerza, poco piadoso con el espectador y que aquí, en un juego escénico apretado, escueto, muestra una certera capacidad de comunicación teatral.¹²⁰⁷

LAS AMAZONAS DEL CABALLO. AUTOR: Chatono Contreras. DIRECCIÓN: Pepe Ortega. INTÉRPRETES: Rosa Martínez, Reyes Melero, Carmen San Esteban, Helena Dueñas, Begoña Bilbao y Alfonso Torregosa. Teatro Geroa. Sala Cuarta Pared del 14 al 22 de enero de 1995

*Las amazonas del caballo*¹²⁰⁸ (1991) es un texto que resultó ganador en la primera edición del Premio de Teatro Baque-Geroa-Durango de 1991. Es un relato acerca del mundo de las drogas, que se articula alrededor de dos ejes de acción, que se corresponden con dos mundos casi siempre alejados, el del “caballo” y el mundo burgués con su doble moral.

La obra presenta a tres amigas, Espe, Isa y Lucía, que se pasan la vida en la calle. Roban y atracan a transeúntes y le llevan las cosas robadas a Emiliana, que se las cambia por dinero o drogas. Isa está enganchada a la heroína y cuando Espe decide seguir su ejemplo, Lucía las abandona. Una vez solas, las dos amigas empiezan a atracar bancos. La cosa va bien hasta que un guardia jurado dispara a Isa. Espe logrará escapar y se esconde en su casa, allí al final es detenida (Pérez Rasilla, 1995: 12-13).

¹²⁰⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Madre Lola*, dura, realista estampa social, en el Alfíl”, *ABC*, Madrid, 27 de abril de 1996, pg. 87.

¹²⁰⁸ Texto de referencia en nuestro estudio: CONTRERAS, 1994.

DIRECTORES... CREADORES... DRAMATURGOS

Juan Margallo es director y creador de un teatro combativo alejado del escaparate y lucimiento. Luchador coherente y comprometido en la renovación. A lo largo de su carrera ha luchado muchas veces por un teatro circense. Con un dominio del lenguaje, de la farsa rayana y el esperpento, una mirada alrededor de los sucesos y la conservación de un sentido crítico más allá del chiste cotidiano. Jesús Cracio es un director, actor y dramaturgo, procedente del Teatro Independiente. Ha adaptado algunas obras, actuado en otras y dirigido muy interesantes trabajos, generalmente en circuitos alternativos. Luis Olmos es fundador y director, junto con Antonio Llopis, del Teatro de la Danza, compañía que trata de encontrar un equilibrio entre ambos géneros, teatro y danza, aunar ambos como forma de expresión. También es autor no solo de la dramaturgia de sus espectáculos, sino de la escritura de alguno de ellos. Etelvino Vázquez es director y actor. Formó parte de las compañías Caterva y Margen, para luego fundar en 1984 El Teatro del Norte. Su teatro entra dentro de un estilo ceremonial. Tiene numerosos montajes como director y en el terreno de la creación teatral crea textos y adapta otros libremente para representar con su compañía. Cristina Martos es directora y dramaturga. Crea la Compañía Teatral Talía, dentro de la cual estrena algunas de sus obras. Santiago Paredes es productor y director teatral que también escribe teatro. Godoy Canseco ha dirigido decenas de obras de teatro, tanto clásicas como contemporáneas, además de óperas y zarzuelas. Como dramaturgo adapta numerosas obras y ha estrenado en nuestra década *Proceso a Besteiro*.

Juan Francisco Margallo Rivera (Cáceres, 1940).

Actor y director, que forma en el 68 el grupo Tábano y monta su primera obra de creación colectiva *Castañuela 70* (1970). Posteriormente fundaría los grupos El Topo y El Búho hasta desembocar en el Gayo Vallecano, época en la que pusieron en escena *Ahola no es de leil* de Alfonso Sastre y que terminó su andadura con *El retablillo de don Cristóbal* de Lorca. Con este grupo representaría también sus primeras obras.

PERDONA A TU PUEBLO SEÑOR (*No estés eternamente enojado*). AUTOR: Juan Margallo. DIRECCIÓN: Juan Margallo. INTÉRPRETES: Jesús Alcalde. Javier Blanco. Andrés Cienfuegos, Vicente Cuesta. Miguel Gallardo, Ángel García, Petra Martínez, Nati Alcaide, Arantxa Pacheco, Soledad Mallolch.

Maribel Ripio. MÚSICA: Jerónimo Martín. Sala El Gayo Vallecano del 12 de marzo al 25 de abril de 1982. Después estuvo en el Maravillas del 2 al 23 de junio.

*Perdona a tu pueblo, Señor*¹²⁰⁹ (1982) es un juego que mezcla realidad y ficción. Utiliza métodos de la novela de Cervantes y establece un paralelismo entre el mundo imaginario de Quijote y Sancho con el real de la representación:

UNOS.- ¡Vivan el gordo y el flaco! TODOS.- ¡Vivan! (Por el patio de butacas montados en sendas ((motos)), entran DON QUIJOTE y SANCHO PANZA.) DON QUIJOTE.- Estos que ves aquí, amigo Sancho, y que con tanta fuerza nos vitorean, no son otros que los enanos saltarines del bajo Volga, aquellos famosos enanos que venían con nosotros en el Circo Atlas. SANCHO.- Mire y repare, vuesa merced, mi señor Don Quijote, que estos que a vos le parecen enanos no son otros que espectadores, que a la entrada han pagado sus buenos dineros en la taquilla, y no hacen otra cosa sino esperar a que el espectáculo comience. DON QUIJOTE.- ¿A qué taquilla te refieres? ¿Y cómo das en llamar a mis famosos enanos «público espectador»? de ese que, como muerto, acude hoy día al teatro, sin decir esta boca es mía... (Margallo, 1983).

Posteriormente llegan Chanfalla y Chirinos con un carro y su Retablo de las Maravillas y se entremezclan todos los personajes en el entremés, aunque mantienen los caracteres del original al que pertenecen. Quijote irá contra los personajes que salen del retablo, peligrando la función... Helenio sale del retablo y pide ayuda a Don Quijote... El resto de personajes, con la magia de un caballo de madera, vendas en los ojos y un ventilador, les hacen creer que se dirigen rumbo al sol. Chanfalla acerca una antorcha a sus rostros engañándoles y huyen... Sancho y Don Quijote llegan a la gloria y son recibidos por un coro de ninfas, Rubén Darío recita: “*¡Ya viene el cortejo! / ¡Ya viene el cortejo! / ¡Ya se oyen los claros Clarines!...*” Aparece Colon montando la Santamaría y se escucha en lontananza la voz de Marisol: “*Háblame del Mar marinero. Dime si es verdad lo que dicen de él...*”. Quijote y Sancho caen en la cuenta de su fama, de ahí el recibimiento de Rubén Darío, que ahora recita su “sonatina”: “*La princesa está triste / ¿Qué tendrá la princesa?...*” Aparece la princesa de Eboli... A continuación se oye la

¹²⁰⁹ El texto de referencia y las réplicas mencionadas en nuestro estudio pertenecen a: MARGALLO, 1983.

lista de los reyes godos, aparece Velázquez y Antonio Machín que canta: “*Pintor que pintas iglesias / pintas angelitos blancos /...*” En la gloria también hay aventuras, Cervantes y Calderón luchan con espadas y reproches de sus textos:

CERVANTES.- ¡Muere! (Atraviesa a Calderón de una cuchillada) ¡Traidor, inconfeso y mártir! CALDERÓN.- Sueña el que afana y pretende. CERVANTES.- El mágico prodigioso (vuelve a atravesarle). CALDERÓN.- Sueña el que agravia y ofende...” Don Quijote y Sancho hablan de los clásicos y recitan el monólogo de Segismundo que, una vez finalizado, continua con el final de otro: “*DON QUIJOTE.- ¿Qué es la vida? CORO.- Un frenesí / una sombra una ficción, y el mayor... DON QUIJOTE.- Sueño que soy Don Quijote / y este Sancho, mi escudero. Sueño / yo, lo que yo quiero, cuando os llamo / «mis enanos» Sueño yo, quien sois / vosotros, vosotros quien soy soñáis. / Yo sueño que estoy soñando, / soñando estáis que soñáis* (Margallo, 1983).

Irrumpe en la función UNO O VARIOS:

... ¡Despertad, son tiempos de vigilia! ¡Arrepentíos! ¡Esto es el diluvio que viene! ¡El apocalipsis Now! ¡La de Bacley! ...¡La gonorrea invadirá el asfalto! ¡Mister Reagan sube a los altares, rodeado de generales del cono sur!... ¡Nos ha traicionado la estadística, el marketing nos ha salido rana, los tumores malignos han invadido nuestros cerebros electrónicos! ¡Arrepentíos, occidentales!... ¡Lenin ha bajado a la tierra...! ¡Rasputín ha sido visto por la plaza de Cascorro...! ¡Es la Revolución! ¡Viva la bomba de neutrones! ¡Es preferible el paro! ¡El aceite de colza se hizo carne y hábito entre nosotros! ¡Latinoamérica antes muerta que deshonrada! ¡España: una! ¡España: grande! ¡España: Otan!... ¡Es el peligro amarillo del Oriente! ¡El peligro rojo del Este! ¡El peligro negro del Sur!... ¡Moriréis arrastrados por un torrente de petróleo que nace en el polo Norte! ¡Estamos rodeados! ¡Solo nos queda invocar al Señor! ¡Cantad malditos! (EL PERDONA A TU PUEBLO SEÑOR, que ha venido escuchándose muy bajito se hace audible y sube de volumen.) (Margallo, 1983).

Don Quijote hará una diatriba contra este discurso. Mientras, dos policías disfrazados de espectadores interrogan a Don Juan y Doña Inés. Estos recitaran parlamentos del

Tenorio, entre ellos la escena del sofá. Finalmente llega Don Luis y a continuación Don Quijote y Sancho embozados, más tarde Zorrilla y hasta el General Pavía a caballo. La escena termina con un pistoletazo de Zorrilla al grito de “*todos al suelo / Al suelo, al suelo / ¡Quietos, Coño! ¡Quietos sí! / Que si el golpe se ha pasado, otro está ya por venir...*” Y la obra terminará con Quijote especulando sobre el futuro y pretendiendo quemarse con gasolina para que no se diga que malandrines y encantadores ocuparon su voluntad. Aparece una carreta con demonio, emperador, la muerte... Son actores recitantes de la compañía “El Gallo Vallecano” que vienen a representar el Auto *Las cortes de la muerte*. Tras la última disputa con estos al tomarles por enemigos, Don Quijote, renuncia a quedarse en el teatro y aclara: “*Si me presté a intervenir en este espectáculo no fue buscando el propio beneficio, Y si el agosto está hecho y me refiero a la taquilla, tú y yo sobramos...*” *SANCHO.- Las cosas son como son. En realidad no estoy muy seguro de si tiene razón pero yo me voy con él....*” Una loa y una canción para terminar hablan de la vida de los cómicos y piden el aplauso al público.

Perdona a tu pueblo es, más que un texto rigurosamente ortodoxo, el lógico resultado de una determinada visión social. Margallo muestra una sencilla y globalizada visión de nuestra historia. Literatura, folklore, ritos y mitos...

El mismo título es una etiqueta de esa España que, como opina E. M. Cioran, propone un tipo de evolución insólita, un destino genial e inacabado. Este compendio atemporal busca concomitancias del presente con el pasado advirtiendo sobre el futuro. El autor propone un divertido paralelismo entre el descubrimiento de América y la actual sociedad de consumo, entre Machín y el terrorismo, entre la Obra de Calderón y la incultura teatral... Juego de sugerencias lanzadas entre risas, música y sorpresas. El pilar de este torbellino histórico son los dos héroes que nos justifican y delimitan, don Quijote y Sancho, como abanderados de las dos Españas, centro de nuestra literatura, psicología, brillo y ocaso. Y ante ellos la panorámica de un país temeroso y absurdo, angustiado y déspota, milagrero y anarquista. No se trata de un espectáculo milimetrado, ni encorsetado en rigores y tensiones. El particular historicismo sirve de base burlona para un fenómeno lúdico de urgencia. Se canta, se baila y se retorna a la fuerza farsesca para lanzar las claves más queridas de nuestras eternas contradicciones. Son las voces de siempre, bulliciosas y altisonantes, que no cesarán en toda la representación (Medina Vicario, 1982: 22).

Para Medina Vicario el poder de la imaginación y un perfecto sentido de los fines suplen la carencia de un gran aparato escénico. Cree que el espectáculo se nutre de lo que ya se tiene y logra una fiesta teatral. El espectador descubre que “aquello” está pensado para él y comparte y agradece el esfuerzo de unos trabajadores de la cultura, que han sabido sobrevolar el peligroso síndrome del lujo por el lujo (Medina Vicario, 1982: 22).

PABLO CORBALÁN la define como una parodia en forma de revista. Una traca constante, sin demasiados truenos, sobre la actualidad política y social española, con algún arrimo a la situación teatral que nos invade. LÓPEZ SANCHO ve en ella una intención de abolir las distancias espectador y actor, con una tónica inicial de happening y sin proponerse la intensidad de motivaciones de este modo de improvisación-provocación calculada. Ve en el espectáculo un manejo con soltura del difícil género de la parodia. Y ANTONIO VALENCIA considera que es un éxito merecido para esta puesta al día “intelectualizada” y simbólica del viejo espíritu atelánico y que está realizada con la soltura del auténtico teatro popular.¹²¹⁰

EL CÍRCULO. AUTOR: Juan Margallo. DIRECCIÓN: Juan Margallo. INTÉRPRETES: Juan José Perucho, Javier Blanco, Petra Martínez, Juan A. Díaz, Rafael Álvarez, Eva del Palacio, Manuel Fernández, Pedro Lorenzo, Jesús Alcaide. ESCENOGRAFÍA: Teatro Albahaca. Sala Gayo Vallecana del 9-12-1983 al 8-1-1984.

El Círculo (1983) une lo popular con la creación artística dando como resultado una obra breve, llena de comicidad. Se sirve de una estructura circense-ilusionista, siguiendo una línea de renovación que incorpora elementos del espectáculo en general. Se representa junto al *Retablillo de Don Cristóbal* de García Lorca por la Compañía Gran Gayo Circus y se oferta como funciones para grupos y campaña escolar.

En la temporada 84-85 formará la compañía Uroc Teatro, que no es más que de un cambio de nombre y una necesaria reestructuración de lo que fue el núcleo de la sala el Gayo Vallecana, único local del "off-Madrid", ya desaparecido. El nuevo grupo lo crea junto a Petra Martínez Pérez (Linares. Jaén, 1944) actriz y compañera del director desde el inicio de su andadura y con la que escribiría en colaboración las obras *La mujer burbuja* o *Vivir del aire* (1987), *Para-los 92* (1989) y *Reservado el Derecho de Admisión* (1992).

¹²¹⁰ Todas las críticas que aparecen de la obra están tomadas de ÁLVARO, 1983: 172-173.

LA MUJER BURBUJA (*o vivir del aire*). AUTOR: Petra Martínez y Juan Margallo. DIRECCIÓN: Juan Margallo. INTÉRPRETES: Petra Martínez, Cosme Cortázar y Alfonso Asenjo. ESCENOGRAFÍA: Ángel Redondo. VESTUARIO: David Ouro. MÚSICA: Pedro Ojesto. Centro Cultural Galileo del 29 de noviembre al 23 de diciembre de 1988. UROC-TEATRO en coproducción con el CNTE y el Centro Cultural Galileo.

*La mujer burbuja o Vivir del aire*¹²¹¹ (1987) presenta dos aspectos. Uno es la historia del rescate de la memoria de un personaje. Para ello los autores combinan ciencia ficción con magia, circo y variedades. Y un segundo aspecto, que produce un giro hacia un fuerte realismo, en las escenas finales, donde se establece el choque entre la España de hoy y la España de los años cuarenta, fecha en que la protagonista quedó sin memoria. La ciencia ficción comienza con la entrada de espectadores a la carpa a través de, se supone, cámaras de descompresión. Dentro encontrarán en el centro del espacio, sobre una tarima, una burbuja transparente que protege a una mujer, Nadia, sin identidad, presuntamente desaparecida durante un bombardeo en la última guerra. Ella lleva cuarenta años en la burbuja, herida y amnésica, sometida a diversos trasplantes y conservada con amputaciones y sucesivos injertos. El Profesor Magnus, su antiguo compañero de trabajo circense, la reconoce. Fue su compañera y huyeron de España en el exilio de 1939 a Francia, separados y vueltos a encontrar, montaron un número de variedades, juntos hacían números de magia. En 1943 ella sufre en París un accidente mientras actúa, consecuencia de un bombardeo de los alemanes, esto les separó de nuevo, hasta que ahora, en este día de 1988, que Magnus la encuentra, metida en la burbuja por cuestiones sanitarias, llena de trasplantes, pero con la identidad perdida. Ella ya no es nada y Magnus el prestidigitador, que ha seguido ejerciendo su profesión sin olvidarla nunca, trata de recuperarla. Para ello va recordándole datos y momentos de su antigua vida. Una narración sentimental llena de recuerdos, de tiempo de lucha en la Resistencia francesa. Todo salpicado con sus juegos de magia. Nadia va recobrando la conciencia de su pasado y comienza a rehacer sus recuerdos. Magnus le cuenta ahora toda su vida y la informa de lo que ocurre a su alrededor, del cambio de los tiempos, de la situación de su país, la muerte de Franco, la vuelta de la monarquía, la celebración regular y reiterada de elecciones y la existencia de un Gobierno socialista. Todas las verdades, contadas con un cierto elementalismo, sobre nuestra evolución política, resultan un absurdo incomprensible para ella. No es capaz de comprender la transición política, que hayan

¹²¹¹ Utilizamos como texto de referencia para nuestro estudio: MARGALLO y MARTÍNEZ, 1990.

ganado los socialistas y no haya socialismo porque hay Rey y no República, que el Rey fuera designado por Franco y no elegido, etc. Nadia, ante este jeroglífico y llena de perplejidad, aprovecha un juego de desaparición y se marcha de nuevo a la nada, esta vez voluntariamente (Sangüesa, 1988b: 29-31).

La crítica, del lado de los creadores, puntualiza algunas cosas. Enrique Centeno ve una historia sentimental como punto de partida, hermosa y poética y alrededor otros elementos y lecturas:

*Juego dramático y plástico delicado, sutil y perfecto como la burbuja del título. La obra posee emoción, tensión dramática, humor, riqueza plástica y una excelente interpretación con un riguroso trabajo de caracterización. Pero todo ello quizá no fuera suficiente si, desde la burbuja de Uroc, no se estuviera gritando contra la mera supervivencia. Su valentía, especialmente en las últimas escenas, da sentido y aliento a un teatro más allá de la obra bien hecha (Centeno).*¹²¹²

Haro Tecglen ve en este mundo de ciencia ficción y de literatura poética, que termina con un chiste político y comienza al entrar en la sala por cámaras de descompresión, en grupos, para evitar que entre mucho aire exterior y la cúpula se venga encima y que después continúa con los efectos de la burbuja donde está encerrada Nadia y otros efectos de prestidigitación, que posee ironías y comicidad en medio de la literatura fantástica. Considera el crítico que se termina la comedia cuando tendría que empezar, que esta crítica a la situación sinrazón es solo un arañazo, sin llegar a más. “*Si algún espectador encuentra que la mujer burbuja es España, recompuesta de fragmentos de otras personalidades y atónita por su suerte, será por su cuenta*”.¹²¹³

Alberto de la Hera encuentra una función sentimental, entretenida, vistosa, una obra como de circo para mayores, que encandila y entretiene y que juega con los encantos de la magia, las habilidades del mago, los colores de la fantasía. Cree que el final de la pieza, cuando hay que explicarle a la mujer qué ha pasado en España desde 1943 hasta hoy, es el momento más divertido, el que más gusta al público, quizá el más fácil y que la crítica política que contiene es un hallazgo. Juzga la obra de excelente por su belleza formal y no por su discurso político y considera que hay un buen trabajo de actores, inteligente

¹²¹² Crítica de CENTENO, E., “Un soplo de vida”, *5 Días*, Madrid, 1 de diciembre de 1988.

¹²¹³ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Todo por un chiste”, *El País*, Madrid, 1 de diciembre de 1988.

empleo del engaño y conversión de la burbuja en un mundo de ensueño en el que se desarrolla una acción real.¹²¹⁴

José Monleón coincide en ver un drama ribeteado de magia y de humor, que trata el tema de la memoria histórica y de los males que pueden llegarle a la sociedad española, quizá por creer que recordar los errores es revivirlos y por haber preferido instalarse en el jolgorio y en el vacío político. Todo esto, según Monleón, es uno de los que pudiéramos considerar errores capitales en nuestros días. “No creo que “La mujer burbuja” entre de lleno en la cuestión pero sin duda la señala. El propio subtítulo de la obra, “Vivir del aire”, parece aludir irónicamente a esa parte de España sin memoria, situada frente a una realidad que no acaba de comprender y ante la que opta por la indiferencia o la compulsión, actitudes solo aparentemente opuestas”.¹²¹⁵

PARA- LELOS 92. AUTOR: Juan Margallo y Petra Martínez. DIRECCIÓN: Juan Margallo (Uroc Teatro). INTÉRPRETE: Petra Martínez. Teatro Marquina del 7 al 26 de mayo de 1991. Se repone en el Teatro Alfíl del 10 de junio al 5 de julio de 1992.

*Para-lelos 92*¹²¹⁶ (1989) se escribe con motivo de la celebración del V Centenario del descubrimiento de América y pretende preparar, en clave de humor, a los españoles, para impresionar a los visitantes que desde los cinco puntos cardinales vendrán a conocer España. Por ello y para difundir la actitud a tomar por todos y cada uno de los españoles de cara al 92, Piluca Moral del Pino, de cuarenta años y educada desde los cinco para intentar remediar la imprevisión de los españoles, que ya debieron comenzar a preparar la celebración del Quinto Centenario desde el mismo día en que Rodrigo de Triana lanzó su grito histórico, nos dará una larga y animada conferencia ilustrada con elementos varios. La señorita Piluca en la actualidad ocupa el cargo de Secretaria General del *Comité con Vistas al 92, sin excesivo ánimo de lucro*, COCONVIS 92. En dicha charla aleccionará al público sobre sus deberes e insufla patriotismo y orgullo ante materias como la enseñanza o la tauromaquia, aún no contaminadas por influencias de fuera y que es preciso conservar o encubrir en el ya inmediato 92 (Fernández Torres, 1991c: 41).

¹²¹⁴ Crítica de DE LA HERA, A., “Intimidad y complicidad en una hora de encantamiento”, *YA*, Madrid, 9 de diciembre de 1988.

¹²¹⁵ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “La mujer burbuja (o vivir el aire)”, *Diario 16*, Madrid, 16 de diciembre de 1988.

¹²¹⁶ El texto tomado para nuestro estudio de la obra es: MARGALLO y MARTÍNEZ, 1993.

En su crítica, Enrique Centeno afirma que la pieza es una risotada inteligente, sardónica y disparatadamente divertida. “El personaje imparte lecciones, baila flamenco, regaña al público, responde sugerencias e incluso le hace cantar un nuevo himno”.¹²¹⁷

RESERVADO EL DERECHO DE ADMISIÓN. AUTOR: Juan Margallo sobre textos de John Petrof, Bertolt Brecht y Hassan Al-Kadsir. DIRECCIÓN: Margallo. INTÉRPRETES: Petra Martínez, Juan Margallo. Sala Mirador del 22 de septiembre al 17 de octubre de 1993.

*Reservado el Derecho de Admisión*¹²¹⁸ (1992) es un espectáculo sobre el racismo que incluye tres obras: *Adosados* de Petrof, *La mujer judía* de Brecht y *El palestino* inspirado en un relato de Hasan Alkadir. En *Adosados*, un matrimonio conservador, colocado en una situación entre el absurdo y el teatro dentro del teatro, nos muestra su comportamiento racista. *La mujer judía* se centra en la persecución de los judíos en los años treinta. Y en *El palestino*, Amir-Móshe, hijo de madre judía y padre árabe, sufre en carne propia la discriminación de los palestinos en Israel. Al final del espectáculo, los personajes van difuminándose hasta encontrarse los dos actores sentados frente al público en una confusa relación realidad ficción.

Haro Tecglen lo califica de:

Pequeño espectáculo con buena intención: el racismo contra los judíos en la Alemania de los años treinta, el de los judíos en Israel contra los que no tienen pureza de raza. Y una vaga introducción pirandelliana sobre teatro y destino, personaje y autor. Si se le dan demasiadas vueltas no se encuentra la razón por lo cual todo lo que hacemos no está en el guion y al mismo tiempo hay una culpabilidad humana –o inhumana- de los perseguidores (Haro Tecglen).¹²¹⁹

Terminará diciendo que le falta riqueza y categoría, aunque a veces resuenen bien las palabras de los escritores originales y los acores actúen de una manera interesante y conmovedora.

¹²¹⁷ Crítica de CENTENO, E., “Quinto Centenario”, *Diario 16*, Madrid, 9 de mayo de 1991.

¹²¹⁸ Nuestra referencia para nuestro estudio del texto es la obra ya mencionada: MARGALLO y MARTÍNEZ, 1993.

¹²¹⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Dialoguillos”, *El País*, Madrid, 22 de septiembre de 1993.

Según Carlos Galindo: “Entre realismo y absurdo, naturalismo y expresionismo, la obra termina involucrando a los espectadores en problemas tan actuales como el racismo contra los gitanos, los trabajadores magrebíes o los afroamericanos”.¹²²⁰

Posteriormente escribe en solitario *Cantos para el final del milenio* (1993) y *Clasyclos...*

CLASYCLOS, COMANDO INCONTROLADO. AUTOR: Juan Margallo. DIRECCIÓN: Juan Margallo. INTÉRPRETES: Pedro Mari Sánchez, Vicente Cuesta, Petra Martínez, Teodora Carla. ESPACIO ESCÉNICO: UROC Teatro. MÚSICA: Theodora Carla. Teatro Infanta Isabel del 26 de agosto al 4 de octubre de 1998.

Clasyclos, comando incontrolado (1998) presenta un matrimonio de actores cómicos fracasados, don Onofre y doña Catalina, que tienen más de quinientos años y piden una subvención al Ministerio de Cultura español para concretar una puesta en escena. Proyectan un presupuesto de sesenta y cinco millones y solo les conceden trescientas mil pesetas. Pensaban montar una obra con cuarenta personajes y una escenografía imponente pero la realidad les obliga a reducir sus pretensiones. Molestos por ello, deciden asaltar la Compañía de Teatro Clásico el día del estreno y pretenden, si es posible, quemarlo.

La obra presenta una estructura escénica que va más lejos del usual teatro en el teatro. Frases de autores del Siglo de Oro y de Zorrilla, que aparecen llenas de vida, con significaciones diferentes al ser dichas por don Onofre Riquelme, el veterano actor, y doña Catalina Batras, su mujer y “partenaire” dramática. Ellos son dos artistas desesperados por una subvención ridícula y frustradora, que no les da para montar y representar la originalísima pieza que titulan *El ramillete del dorado siglo* y que viene a ser una aguda crítica burlesca, construida a base de frases famosas de los clásicos del Siglo de Oro. Este matrimonio, junto a la violinista Theodora y Don Timoteo, joven recitador del verso, que les acompañan, pasan durante sus ensayos, realizados secretamente, con gran agilidad de frases del Segismundo y las calderonianas sentencias de *La vida es sueño* al pre movimiento, ya socializante a su manera, del “todos a una” de *Fuenteovejuna* e incluyen también en la función los melindrosos problemas conyugales de *El juez de los divorcios*.

¹²²⁰ Crítica de GALINDO, C., “Dos funciones paralelas en la sala Mirador”, *ABC*, Madrid, 20 de septiembre de 1993, pg. 91.

Las dificultades para ensayar y actuar ante el deseado público, llevan a Don Onofre, en su locura rebelde contra la sociedad y sus negocios, a asaltar e incendiar el Teatro Real. Este es el desenlace del conflicto, que plantea como solución el desastre. La obra refleja, por un lado, el fracaso y, por otro, la ilusión en el mundo del teatro. Más allá de las contrariedades, estos cómicos siguen pensando en una nueva oportunidad para triunfar y reflejan claramente la ilusión de la gente del teatro, que está ahí sobre todas las cosas a pesar de lo difícil que resulta este mundo.

López Sancho destaca como Margallo añade al juego del teatro en el teatro otro más profundo, del tiempo en el tiempo:

Los cuatro personajes no son exactamente de hoy. Pueden haber vivido y actuado en espectáculos del Siglo de Oro, pero ahora, gracias a una inexplicable sobrevivencia, están en el teatro de ahora mismo, en la actual Compañía Nacional de Teatro, donde se han colado con el propósito de asaltar el escenario, la noche de un estreno oficial, y estrenar a la brava su espectáculo “El ramillete del dorado siglo” (López Sancho).¹²²¹

Continúa el crítico señalando como estos artistas que vienen del pasado resultan unos audaces “okupas” de hoy, pretendiendo un asalto desde lo pasado a lo presente. “*Así estos cuatro “okupas” ultra especiales son también ultratemporales*”. La acción no es temporalmente real sino ensayo de fingida acción teatral. El crítico reflexiona sobre el autor del que dice es audaz e inconformista, con un lenguaje cargado de cultura literaria y capaz de saltar de lo más dramático a lo más cómico y del pensamiento poético a la “graciosa” cuestión de las aceitunas de Lope de Rueda, sobre el tema de las ilusiones infundadas: “*clave oculta de ese juego escénico en el que los cuatro personajes se esfuerzan por hacer madurar las aceitunas de su sueño teatral en los duros campos de la realidad a los que pretende llegar desde sus ensayos clandestinos*”.¹²²²

En 1996 se estrena una revisión de *Castañuela 70* titulada *Castañuela 90* y cuya puesta al día realiza con Mancho Alpuente.

¹²²¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Clasyclos, o como controlar una comedia incontrolada*”, ABC, Madrid, 8 de septiembre de 1998, pg. 92.

¹²²² Artículo citado en la nota anterior (ABC, 8-09-1998).

Jesús Cracio¹²²³ (*Gijón, Asturias, 1946*).

Director, actor y dramaturgo. Procedente del Teatro Independiente. Ha adaptado algunas obras, actuado en otras y dirigido muy interesantes trabajos, generalmente en circuitos alternativos. Es organizador del Premio Marqués de Bradomín, instituido para autores jóvenes. Como autor escribe y dirige *No dejaré que tus caracoles pasten más en mi rancho de Oklahoma*. Después estrena *¿Qué no...?*

¿QUÉ NO...?. Es un montaje de Jesús Cracio y Christian Boyer, sobre el libro de Raymond Queneau *Ejercicios de estilo*. DIRECCIÓN: Jesús Cracio. INTÉRPRETES: Beatriz Bergamín, Estela Domínguez, Natalia Menéndez, Rosa Salomi, Roger Álvarez, Valentín Hidalgo, julio escalada y Javier González. Compañía Nictálopes. ESCENOGRAFÍA: Christian Boyer. VESTUARIO: Mamen Escobar. Sala Olimpia del 9 al 13 de marzo de 1988, dentro del VIII Festival Internacional de Teatro de Madrid. Teatro Alfil del 22 de marzo al 10 de abril de 1988 y Centro Cultural Galileo del 25 al 28 de agosto de 1988.

En 1988 estrena *¿Qué no...?*. Este espectáculo parte de *Ejercicios de Estilo*, un texto de Queneau, escrito en 1947, a medio camino entre las matemáticas y la música. Queneau partiendo de un mínimo suceso trivial, contado en ciento siete palabras, obtiene noventa y nueve formas sucesivas de relato mediante variaciones de estructura y de lenguaje. Emplea un francés nuevo, lleno de juegos, de cambiantes, de variantes, de sugerencias. Le venía del surrealismo en el que militó, de su pasión matemática que le lleva a la "lógica delirante", de su erudición lingüística y de una convicción de que la novela es un género que hay que destruir, desde dentro, con personajes libres y muy individuales que desarticulen el relato. De enorme calidad literaria e investigadora, el texto presenta dificultades de traducción a otro idioma ya que está basado en otras leyes fonéticas, en otras asociaciones inconscientes de palabras, en otras agilidades de deformación. De ahí la importancia de esta aventura. De los noventa y nueve relatos se han pasado del abstracto literario a la vida de la escena cuarenta, los más asequibles: *Litote, Sorpresas, Sueño, Profecía, Vacilaciones, Análisis lógico, Precisiones, Negaciones, Matemáticas, Telegráfico, Partes del discurso*, son algunos de los temas escenificados (Del Moral, 1988c: 19-20). Sobre esta aventura escénica de Cracio, la crítica cree, Alberto de la Hera, que es teatro actual, veraz, inteligente y elaborado. Un producto del análisis de las tendencias modernas. Un espectáculo creado para pocos y que no sean afines al teatro

¹²²³ Sobre este autor hemos consultado la bibliografía: GÓMEZ GARCÍA, 1997.

burgués. Parte de la contemplación, busca llevar a la reflexión y ahonda en el valor de los ritos. Es un experimento cuya base son relatos que reiteran el mismo argumento, variaciones sobre un argumento preestablecido. Escenificarlo requiere comprender su lenguaje, una traducción visual de la reiteración fonética. Según el crítico, el trabajo no se logra, se queda a medias entre el acierto y error, pero lo considera un trabajo muy interesante. El espectáculo no es fácil de entender ni de seguir. Requiere un público preparado para este tipo de teatro, que entrará en la acción y se dejará sumergir en ella de modo activo, captando el misterio y aceptándolo (Alberto de la Hera).¹²²⁴ Según José Monleón, este espectáculo con título humorísticamente derivado de la fonética del francés /Queneau/, es una experiencia menor, inteligente y de resultados variables. Un espectáculo en el que domina la idea de "gag" y la forma de la caricatura, que sorprende. Sobre estos planteamientos, los actores realizan un trabajo justo, comunicativo y placentero.¹²²⁵ López Sancho lo considera un ensayo interesante e inteligente, de enorme ambición, que transforma un complicado y sutil ejercicio de reflexión sobre los poderes de la expresión literaria en otro teatral, para ello objetiva y hace visuales los materiales verbales. El espectáculo es divertido e interesa, tiene aciertos y errores que son corregibles. La dificultad, no superada, ha sido atenerse estrictamente a la transcripción textual en la dramatización. Se abusa de citas poéticas o giros trivializadores del original. Si en la escritura se ve como la experiencia de esta sustituye a la de la vida, en escena, la vida recupera y vitaliza los contenidos de las palabras. El espectáculo, esta empresa, señala un camino en las corrientes experimentales más fuertes.¹²²⁶ Y Haro Tecglen refleja la creación de Cracio diciendo que "ha variado cosas, que ha modernizado situaciones, cambiado geografías, buscado tipos propios. Jesús Cracio ha hecho sus propios ejercicios de estilo: la creación de teatralidad, el movimiento ágil, la invención de situaciones que no siempre tienen que ver con el texto".¹²²⁷

Luis Olmos (*Caracas*, 1952).

Director, actor y dramaturgo. Funda el Teatro de la Danza con el montaje *Diario de un loco* de Gogol, estrenado en 1978 en la sala Olimpia. Siguieron dos montajes de

¹²²⁴ Crítica de DE LA HERA, A., "Una clara apuesta por lo actual", *YA*, Madrid, 26 de marzo de 1988.

¹²²⁵ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "¿Qué no...?", *Diario 16*, Madrid, 12 de marzo de 1988, pg. 36.

¹²²⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "¿Qué no...? gran experimento teatral del grupo Industrias Nictálopes", *ABC*, Madrid, 11 de marzo de 1988, pg. 94.

¹²²⁷ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Intrepidez", *El País*, Madrid, 11 de marzo de 1988.

Chéjov, *El oso* y *La petición de mano*. Después vendrían *Fausto*, *Escorial*, *Historia de un soldado*. Entre sus montajes de mayor éxito a lo largo de su carrera citaremos *Las bicicletas son para el verano*, *El verdugo*, *El enfermo imaginario* y *La boda de los pequeños burgueses*. En 2003 dirigió la zarzuela de Ramos Carrión y Chapí, *La bruja*. En 2004 fue nombrado director del teatro de la Zarzuela. Su concepto del teatro implica el concurso de las otras artes -la danza, la música-, de modo que se convierte en un director excepcional para zarzuelas y óperas y así lo ha demostrado con creces en el montaje de *La venta de Don Quijote* y *El retablo de Maese Pedro*. El espectáculo *La pasión de Drácula* (1990) fue una apuesta fuerte sobre el mito, llevado a escena en esa combinación a la que aludíamos. De su conocimiento como autor-director dan cuenta dos de sus espectáculos más relevantes vistos en Madrid. Como autor escribe y estrena algunos textos.

MADAME JOSEPHINE... A MI QUERIDO CHÉJOV. AUTOR: Luis Olmos. DIRECCIÓN: Luis Olmos. INTÉRPRETES: Antonio Llopis, Javier Planchuel, Antonia Rodrigo, Viviana Doynel, Roberto Álvarez, Amelia Ochandiano y Luis Olmos. ESCENOGRAFÍA: Gabriel Carrascal. MÚSICA: Stravinski y otros. COREOGRAFÍA: Antonio Llopis. Estreno: 12 de agosto de 1987, en el Auditorio Municipal de la Exposición de Avilés, (Asturias). En Madrid Sala Olimpia del 23 al 27 de septiembre de 1987. Se programó en el Teatro Espronceda del 2 al 29 de mayo de 1988.

Madame Josephine... a mi querido Chéjov (1987) se estrena en el desaparecido teatro Espronceda. Espectáculo concebido como homenaje a Chéjov. Su autor se inspira en la ternura y riqueza humana del escritor ruso, con el mundo teatral como ambiente. Un ejercicio sobre la ironía y burla que acompaña el destino del hombre. Sitúa la acción a principios del siglo XX, en un modesto teatro de variedades, situado en un popular barrio de una ciudad rusa, en el que va a tener lugar un estreno. Los dispares intereses que mueven a la heterogénea compañía saltan al primer plano de este pequeño grupo (Conesa, 1987: 32-33). En declaraciones al diario *ABC*, el autor explica que la música ambienta y remarca las situaciones por las que se mueven los personajes. Los personajes, al ser personas que actúan y bailan en su vida profesional, “no los hemos despojado del movimiento de su vida real porque para nosotros su existencia es una prolongación de su hacer cotidiano. Tanto es así que a veces su vida privada resulta más espectacular que las representaciones” (*ABC*, 23-09-1987).¹²²⁸

¹²²⁸ GALINDO, C., “*Madame Josephine...*”, de Luis Olmos, en la Sala Olimpia”, *ABC*, Madrid, 23 de septiembre de 1987, pg. 86.

EL AHORCADO. AUTOR: Luis Olmos, basada en un cuento de Ega de Queirós (1843). DIRECCIÓN: Antonio Llopis, INTÉRPRETES: Roberto Álvarez, Germán Cabrera, Amelia Ochandiano, José Miguel Bau, Luis Olmos, Antonia Rodrigo, Viviana Doynel, Alicia Mántaras y Antonio Llopis. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Pedro Castro y Lola Moreno. COREOGRAFÍA: Antonio Llopis. Estreno el 26 de noviembre de 1988, dentro del X Festival de teatro de Santurce. En Madrid: Teatro Albéniz 28, 29 y 30 de junio de 1989.

El ahorcado, estrenada en 1988, se basa en el relato del portugués José Maria Ega de Queirós (1843). Es una historieta ingenua, piadosa y con ánimas en pena, una Pérfida Sierpe, el arcángel San Miguel y los amores desesperados del señorito don Ruy. En ella se mezcla baile y teatro, danza que habla y palabra que baila, con resultados interesantes al aceptar la intersección de artes autónomas. Según un fragmento del programa es el sentido del humor, lo disparatado del tema, el ambiente fantástico y esperpéntico, la falta de prejuicios, la insólita, tópica y divertida forma de *El ahorcado*, lo que les animó a trabajar sobre él. “La naturaleza de sus personajes, que giran alrededor de la pasión protagonista de la obra. Nadie queda libre de ella, no permite ser ignorada, ni siquiera en “el más allá”. Ni muertos, santos, demonios o el ser menos agraciado del mundo, están exentos de su influjo. Su aparente desorden es reflejo de nuestro desorden” (Barea, 1989b: 19-20).

Pedro Barea se refiere a ella como una adaptación convertida en humorada andaluza y retablillo disparatado de maldad bufa y caricaturesca: “San Miguel está en su urna vestido de torero y su espada flamígera es un estoque. La Sierpe es una gitana andaluza y la amada, Doña Leonor, viste eternamente el traje de boda. Pasiones inmensas que, tras la matanza, el cielo premia y castiga con alitas blancas y negras, antes de bailar por sevillanas *¡Qué más de hombres o espíritus!*, *¡Qué más da?* *¡Están todos reviraos!*” Dice que los actores-bailarines divierten y se divierten en una línea liviana, llena de teatralidad y sentido del humor y concluye que es un simpático espectáculo de un grupo atractivo y solvente.¹²²⁹

Según Andrés Molinari, si la condición más pura del arte es su inverosimilitud, este “ahorcado”, rezuma arte bufón y es escudero de su señor y parece ser el único cuerdo en casa, formando el cuadro onírico de esta función entre lo mágico y lo lúdico... Un San Miguel travestido en torero, un ángel de las tinieblas metamorfoseado en romántica

¹²²⁹ Crítica de BAREA, P., “Humorada ingenuista”, *Deía*, Bilbao, 28 de noviembre de 1988.

gitana, un diablo que dice a San Miguel: *pisa un poco menos*, y un caballo que es arlequín, Un tema loco y sorprendente, que hace que en el cielo se bailen sevillanas. Una crítica tenue a los dramones románticos. Teatro-danza auténtico y no pretexto de lo uno para lo otro. Locura de historia, comedia salpicada de ingenuidad, ternura, desmitificación y diversión. Cordura para un pasaje de ahorcados, almas en pena y tratos con los santos. Espectáculo veraz y magnifico en su demencia y poesía.¹²³⁰

AL FIN SOLOS. AUTOR: Luis Olmos. DIRECCIÓN: Olmos. INTÉRPRETES: Loles León, Germán Cabrera, Viviana Doynel, José Miguel Bau, Amelia Ochandiano, Roberto Álvarez, Antonia Rodrigo, Alicia P. Mántaras, Gabriel Nistal, Vicente Bonilla, Jorge Iván. Teatro Alfil del 19 de noviembre al 27 de diciembre de 1992.

Al fin solos (Historias al margen) (1992) es un espectáculo formado por tres piezas cortas. Una dramática, que es la que da título al mismo y dos comedias tituladas *La prueba* y *Fin de año*. La pieza *Al fin solos* nos presenta a un marginal enfermo de SIDA, que duerme bajo los cartones en plena calle. Delirantes pesadillas le martillean antes de morir, mientras su amante lo busca desesperado por las oscuras esquinas. La obra es una impactante escena de temática homosexual, tratada de forma contundente, sin tapujos, en busca de la belleza. Un tema difícil. *La prueba* es la historia de tres mujeres que sufren cada una a su manera su vocación artística y que se desarrolla con la excusa de una audición y la espera por ese casting tan cutre. Personajes martirizados por folletinescos problemas sentimentales. La otra comedia, *Fin de año*, es una farsa entre sainete y esperpento, donde nueve ancianos, un empleado y una monja inconformista comparten techo el día de fin de año. Intentan celebrar en el geriátrico ese día tan señalado, y otras cosas. Ganas de divertirse, deseos de apoyarse y cuidarse unos a otros. Aislados del mundo exterior deciden romper el televisor e ignorar también esa civilización que los abandona, que vive una estupidez sin límites y llega a matar negros y dominicanos. El recuerdo, el amor entre ellos, la pueril ingenuidad de la vejez, la ternura y el disparate les proporciona la vida en el umbral de la muerte. Esta llega finalmente como relámpago trágico. La pieza entera está en tono de comedia bajo la que se trasluce la triste realidad de los mayores. Chispas de humor salpican la gracia y ternura provocando carcajadas y

¹²³⁰ Crítica de MOLINARI, A., “*El ahorcado*, cuerda tensa para la historia loca”, *Ideal*, Granada, 18 de febrero de 1990.

emociones. Finalmente señalar las ingeniosas caracterizaciones de los intérpretes, ya que ninguno de los actores es anciano (Cuadros, 1992b: 30-31).

Etelvino Vázquez (*Lugones, Asturias, 1950*).

Dramaturgo, director y actor. Formó parte de las compañías «Caterva» y «Margen», para luego fundar en 1984 «El Teatro del Norte», que busca ser un grupo de encuentro, un espacio de investigación y de búsqueda entorno al hecho teatral. Su teatro entra dentro de un estilo ceremonial. En su haber como director se cuentan numerosos montajes. En el terreno de la creación teatral, se le deben títulos como *Malas noticias acerca de mí mismo* (1985). No de todas sus producciones tenemos constancia de su paso por Madrid (muchas no aparecen en cartelera), pero es bastante cierto que la mayoría de ellas llegarían, aunque solo fuera de forma fugaz en algún tipo de muestra o sala minoritaria. Por eso las hemos incluido todas aunque solo sea brevemente.

MALAS NOTICIAS ACERCA DE MÍ MISMO. AUTOR: Etelvino Vázquez. DIRECCIÓN E INTERPRETACIÓN: Etelvino Vázquez. Estreno: 12 de julio de 1985 en las IV Jornadas de Teatro de Pola de Siero (Asturias).

Malas noticias acerca de mí mismo (1985) es un espectáculo que muestra el mundo psicológico e interno del autor, la plasmación de sus procesos internos de pensamiento (Rodríguez Blanco, 1985: 30-31). El mismo Etelvino Vázquez define y desvela en el programa de mano la temática y propósito del mismo. Dice en él que trata de los secretos que conforman nuestra vida:

Nuestra vida se alimenta de secretos: relaciones, personas, amores, cartas, amistades, historias, llamadas, sexo, todo secreto..., una serie de acciones y reacciones, de personas secretas a través de las que recibimos la savia de nuestra alimentación. Nuestra vida se alimenta de secretos, también deben existir espectáculos secretos que alimenten el teatro. Yo ahora cultivo espectáculos secretos, como levadura que, tal vez, más adelante fermenten un teatro nuevo. Teatro secreto que si se muestra enseñará los propios secretos, la propia cultura, las fuentes secretas de la vida. Solo entonces, en una ceremonia irrepetible, el

espectador más íntimo tendrá acceso al más íntimo secreto del actor (Programa de mano).

CARLOTA CORDAY. Espectáculo creado por Etelvino Vázquez con textos de Peter Weiss, Shakespeare, Valle Inclán, Romero Esteo, etc. DIRECCIÓN: Etelvino Vázquez. INTÉRPRETES: Maxi Rodríguez y Luis Vigil. ESCENOGRAFÍA: Jesús Pérez y Etelvino Vázquez. VESTUARIO: Paco Cao. MÁSCARAS: Dolores Cuesta. Estreno: 30 de octubre de 1986, en Ciudad Real. En Madrid Centro Cultural Casa del Reloj del 19 al 24 de febrero de 1987.

Carlota Corday (1986) es un drama sobre la mujer que asesina a Marat, planteado como teatro ceremonial y de imágenes, donde la palabra juega a menudo un papel irónico de violación y ruptura. Cuando la visita de Carlota ya se ha anunciado solemnemente y esperamos del personaje la lectura de una carta de presentación, nos sorprende con el monólogo de Hamlet. El espectáculo pasa así continuamente del clímax al anticlímax, del teatro ceremonial a rupturas contraculturales y a un teatro que más que parodia es teatro del absurdo (Rodríguez Blanco, 1987: 23-24).

Una crítica explícita es peligrosa con este tipo de teatro, según José Monleón, porque en él se solicita la complicidad y encuentro "secreto" con las personalidades del espectador. Si en momentos la ingenuidad o pretenciosidad son excesivas, es justo decir que, Etelvino gana el pulso a los espectadores, atraídos por un espectáculo imaginativo, insólito y nunca aburrido.¹²³¹

VIAJE AL PROFUNDO NORTE. AUTOR: Etelvino Vázquez, con textos de Chéjov, Shakespeare, Hölderlin, García Lorca, Alexei Arbusov, Kalka y Etelvino Vázquez. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Etelvino Vázquez. INTÉRPRETES: Laura Poyal, Begoña Vallina, Luis Vigil, Carlos Fernández y Etelvino Vázquez. VESTUARIO: Paco Cao. MÚSICA: Mike Cohen. Estreno: 5 de diciembre de 1987, en la Sala Polivalente del Teatro Campoamor de Oviedo.

Viaje al profundo Norte (1987) es la infancia recuperada por recordada. Etelvino sugiere una entrada secreta en su mundo, su infancia que es su madurez y sus obsesiones que se pretenden también nuestras: el miedo hacia los caballos (sin tacones), el rechazo a los minerales y el carbón, la fascinación por el "viaje", los trenes, el padre admirado y odiado/odioso, la madre tierna y doliente, el hermano como espejo... Es un recuerdo y

¹²³¹ Guía/Teatro, Muestra de Teatro Asturiano, MONLEÓN, J., "*Carlota Corday*", *Diario 16*, Madrid, 21 de febrero de 1987, pg. 28.

recuperación de la infancia. Es el tiempo y su sexo. El tiempo es la maleta batiente sobre el suelo, el paso ruidoso que marca los fragmentos. El sexo es el despertar de los sentidos y los caprichos de la razón: *puedo llegar a admitir mi sexualidad, pero no mi sexo* (*La Nueva España*, 10-12-1987). Para Díaz Faes el método de Etelvino, casi de teatro japonés, es meticuloso en los desplazamientos, en la medida de las pausas y la limpieza de los actores. Un teatro que hacen cercano, desbrozable y hasta próximo, siendo universal y crítico en su esencia.¹²³²

Rodríguez Blanco dirá que este espectáculo, que cierra una trilogía enmarcada en lo que Etelvino denominó "teatro secreto", es "tremendamente transgresor". En él la publicidad de lo secreto resulta de exponer la propia biografía como vía para abordar una reflexión sobre la sexualidad, el amor y, la soledad. La efectividad comunicativa del espectáculo resultaba del contraste entre la intención expresiva y los procedimientos de distanciación como textos grabados, actuaciones "gélidas, inquietantes, profundamente desesperanzadas. Una emoción "más cerebral que visceral", que alcanzaba, no obstante, las "fibras sensibles del espectador (Rodríguez Blanco, 1988: 52-53).

La disposición espacial, el trabajo actoral y el tratamiento dramático de los primeros espectáculos que Etelvino produjo con Teatro del Norte delataban claramente su filiación: *Malas noticias acerca de mí mismo* y *Carlota Corday* se presentaron sobre una escena central flanqueada por dos gradas para los espectadores, en tanto la interpretación estaba marcada por los modos de actuación orientales y una reinterpretación de la idea de crueldad, con una fuerte dosis de expresividad. En cuanto a la dramaturgia, Vázquez optó por una intervención personal sobre textos de diversa procedencia, que se articulaban en una especie de partitura verbal de tono poético. Su mejor espectáculo fue sin duda el tercero de la serie, *Viaje al profundo Norte*, basado en textos de Hölderlin, García Lorca, Chéjov, Shakespeare, Arbusov, Kafka, Cernuda y el propio Etelvino. En este caso se optó por una disposición frontal de la escena y el trabajo corporal de los actores se completaba y contrastaba con la proyección de imágenes, que iluminaban abiertamente el tema tratado: la sexualidad adolescente y la homosexualidad (Rodríguez Blanco, 1988: 52-53).

DEVOCIONARIO. Espectáculo basado en el epistolario amoroso de Mariana de Alcoforado. ADAPTACIÓN y DIRECCIÓN: Etelvino Vázquez. INTÉRPRETES: José Luis García, Luis Seoaxe y

¹²³² Crítica de DIAZ-FAES, F., "Etelvino del Norte, productor interior bruto", *La Nueva España*, Oviedo, 10 de diciembre de 1987.

Etelvino Vázquez. ESCENOGRAFÍA: Etelvino Vázquez y Paco Cao. VESTUARIO: Paco Cao. ILUMINACIÓN: Jesús Pérez. Estreno: 18 de febrero de 1989, en el Teatro de la Cátedra Jovellanos de Oviedo. En Madrid: Sala Olimpia del 11 al 14 de enero de 1990.

Devocionario (1989) es una pieza creada por Etelvino a partir de las cartas de amor de Mariana Alcoforado, publicadas en París por Gabriel de Lavergne, vizconde de Guillerague y probablemente autor de las mismas. Dedicada a la famosa monja autora de las *Cartas portuguesas* (Rodríguez Blanco, 1989a: 18-19). Ni monja, ni portuguesa, ni mujer, es Etelvino quien aparece en escena como protagonista, autor y director. Mariana Alcoforado fue monja, luego superiora de un convento y se enamoró de un caballero francés. El seductor huyó aterrorizado, la monja le siguió y el caballero solo pudo librarse entrando en un convento mientras Mariana volvía al suyo. Cinco de las largas cartas de la enamorada fueron halladas y publicadas en París, después de traducidas del portugués, el 4 de enero de 1669. Dichas cartas y su publicación influyeron en toda la literatura de su tiempo. La historia puede ser falsa y hay eruditos que hablan de falsificación, sin embargo las cartas mantienen una gran belleza dentro del género amoroso (Barea, 1989c: 23)

Los críticos reflejan el punto narcisista del espectáculo. Haro Tecglen, que afirma que todo teatro es exhibición, cree que en este caso es exhibicionismo. Dirá que Vázquez utiliza la historia para exhibirse vestido de mujer en varios atuendos y épocas, imitando la feminidad; que es un actor feo, musculoso y pelón, lo que agudiza la diferencia de forma morbosa y repugnante o quizá atractiva por su posibilidad de hermafroditismo; y que pasea por el escenario lento o a carreras, bailotea, y hace sus muecas. Apunta que le ayudan dos actores más y que el resultado es un espectáculo que tiene aire homosexual, pero de línea baja, torpe y canallesca. Considera que la mezcla de simbología religiosa y proyección de fotografías "picantes", con otras de monjas, niñas comulgantes, Cristos y Vírgenes, añade calidad de morbo rebuscado. Finalmente constata que el público aplaudió su intenso trabajo y que su valor lo merecían.¹²³³

Javier Villán lo califica de incandescente ejercicio de transformismo con muchos registros, efectismos y contorsiones: "A veces monja, a veces insinuante y seductora cortesana, con estameña o prendas de fino tejido". Escribe que Etelvino invade el escenario con la audacia de quien, cegado por los focos, piensa que no es visto; que la proyección de estampas es un hermoso catálogo de la iconografía religiosa de nuestros

¹²³³ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Exhibicionismo", *El País*, Madrid, 16 de enero de 1990.

terrores de niñez: “Frailes, confesores y devocionarios son lo que mejor ejemplifican el tormento del amor, la pasión culpable, la tortuosa carnalidad atrapada entre misticismo y desenfreno”. Cree que en el espectáculo quedan gestos aislados del retrato roto del imposible amante, devaluado por traiciones, autoflagelación y cilicios insinuados y una intención de visualizar un torturado submundo de raíces místicas, culpas y deseos insatisfechos.¹²³⁴

En esta década seguirá ofreciendo sus muy particulares versiones de textos. En 1991 Teatro del Norte presentará *La tragedia de Edipo* y en 1992.

YERMA. AUTOR: Lorca versión de Etelvino Vázquez. DIRECCIÓN: Etelvino Vázquez. INTÉRPRETES: Antonio Camaño, Luis Soaxe, Etelvino Vázquez. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Paco Ca. ILUMINACIÓN: Jesús Pérez. VOZ: Ana Eva Guerra. Estreno 25-8-1990 en la casa de cultura de Avilés. Madrid: Sala Pradillo del 9 al 12 de enero de 1992

Después estrena una muy particular versión de *Yerma* de García Lorca. Una Yerma que se fija en los aspectos relacionados con la vertiente freudiana del personaje y mantiene su coherencia en el estilo propio del Teatro del Norte al recurrir a la iconografía que le es propia. Etelvino interpreta a Yerma y elimina los personajes corales y todo lo anecdótico. Pone de manifiesto y hace ostensible la imposibilidad de diálogo con una especie de habla autómatas de los hombres en contraposición a ella, que se expresa y habla en otra clave (Rodríguez Blanco, 1990b: 38-39). Nos cuenta Boni Ortiz como Mauro Armiño opina que el valor experimental en la representación actúa mediante una reducción que empobrece al texto: “Etelvino no es Sara Bernhard, la composición del personaje tiene a Lindsay Kemp por modelo, al que copia su temblor de mandíbulas y apucheramiento de morros” (Ortiz, 2005: 28).¹²³⁵

MI PADRE. AUTOR: Etelvino Vázquez. Teatro del Norte. DIRECCIÓN: Etelvino Vázquez. INTÉRPRETES: Ana Eva Guerra, Rosa Manteiga, Manuel Pizarro y Etelvino Vázquez. Teatro Pradillo 9 y 10 de abril de 1994.

Mi padre (1993) es un texto homenaje a Shakespeare, O’Neil, Bergman y principalmente Kafka. De este último se inspira directamente a través de su obra *Carta al padre*. El

¹²³⁴ Crítica de VILLA, J., “Devocionario o los terrores de la carne”, *El Independiente*, Madrid, 13 de enero de 1990.

¹²³⁵ Crítica de Mauro Armiño mencionada por Boni Ortiz en el artículo “Del Devocionario a Yerma” incluido en *La Ratonera*, Revista Asturiana de Teatro nº 15, septiembre, 2005.

espectáculo busca reflejar las relaciones entre padres e hijos: “*La idea de que el hombre gigantesco, el padre, pueda venir a mi casa sin motivo alguno y sacarme de la cama en plena noche para volver a encerrarme en el balcón*”.¹²³⁶

Cristina Martos (Madrid, 1948).

Dramaturga y directora. En 1980 crea la Compañía Teatral Talía, dentro de la cual estrena algunas de sus obras. Entre otras *El cómic cómico ruidoso de don Roberto* (1985), *Sobre el daño que hace el tabaco* (1986), *Cuatro pares impares* (1989).

EL CÓMIC CÓMICO RUIDOSO DE DON ROBERTO. AUTOR: Cristina Martos. DIRECCIÓN: José Ochoa, INTÉRPRETES: José Vivó, Kino Pueyo, Ana Gallardo, Silvia Vivó y Alejandro Ferrari. MÚSICA: Román Alis. Sala Cadarso del 25 de noviembre al 22 de diciembre de 1985. Se repone en el Teatro Fígaro del 2 al 20 de julio de 1986.

El cómic cómico ruidoso de don Roberto anuncia desde su título una estética y forma de cómic. Trata de la agresividad de la gran urbe y la soledad y orfandad de sus ciudadanos perdidos en el anonimato. Don Roberto, indefenso solterón que ronda la cuarentena, náufrago dentro de la circulación automovilística, sale de su piso para llamar al fontanero. Ante la cabina telefónica, durante la espera, añora la pérdida de la compañía paterna. Sufre el mal de la incomunicación con el prójimo. Un solitario en la urbe, cínico más que de filósofo. Dos personajes fundamentales y muchos episódicos, transeúntes de todas las especies urbanas, para retratar la miseria urbana e incapacidad para relacionarse.

Para López Sancho son personajes que producen borborismos en lugar de palabras y que indican su insuficiencia expresiva. “La angustia del soltero y los acontecimientos martillean sobre la cabeza del solitario don Roberto hasta hundirlo en la miseria”.¹²³⁷ Según Julia Arroyo es una idea no original pero una experimentación interesante. Considera que el resultado no es muy estimulante y resulta una sucesión de números cómicos y de gags sin consistencia, que la historia es tópica y el mensaje de gran simpleza, que falta estructura y sobran tópicos, todo dentro de un cierto tremendismo.¹²³⁸ Tampoco

¹²³⁶ Salas alternativas: Pradillo, GALINDO, C., “Teatro del Norte abre la temporada de primavera”, *ABC*, Madrid, 2 de abril de 1994. Pg. 72.

¹²³⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Comic cómico ruidoso de Don Roberto*, en el sala Cadarso”, *ABC*, Madrid, 1 de diciembre de 1985, pg. 88.

¹²³⁸ Crítica de ARROYO, J., “Tremendismo urbano con tópicos de sobra”, *YA*, Madrid, 1 de diciembre de 1985.

es muy partidario José Monleón del montaje. Dice, que perteneciendo el cómic a la sensibilidad y comunicación del hoy y siendo deseable para que el teatro se impregne de contemporaneidad, es absurdo renunciar a la expresión de un actor y de un escenario para subordinarse a la poética del cómic, cuando este tiene muchos menos recursos: “La historia, el conflicto y la acción dramática se sustituyen por unas cuantas imágenes cómicas”. Considera que falta la creencia de que el cómic es un lenguaje teatral, que puede formar parte e incidir en la concepción del teatro, pero que no puede tomarse como norma.¹²³⁹

Santiago Paredes Torrado.

Dramaturgo, productor y director teatral. Ha dirigido numerosas obras y óperas. Ha escrito y estrenado la pieza *Una farola en el salón*.

UNA FAROLA EN EL SALÓN. AUTOR: Santiago Paredes. DIRECCIÓN: César Oliva. INTÉRPRETES: Esperanza Roy, Nicolás Dueñas, Cayetana Guillén-Cuervo y Carlos Ibarra. ESCENOGRAFÍA: Ana Achiaga y Antonio del Castillo. VESTUARIO: Pilar Salsó. Estreno: 14 de mayo de 1989, en el Teatro de la Caja Rural de Toledo. En Madrid: Teatro Infanta Isabel del 14-9-1989 al 14-1-1990.

Entre sus obras originales tendrá una en nuestra cartelera titulada *Una farola en el salón*¹²⁴⁰ (1989). Es una comedia social. El autor en el programa nos cuenta que está escrita en clave de comedia, con la sana intención de que podamos divertirnos un poco a cuenta de aquello que normalmente nos produce demasiado respeto o demasiado temor. El argumento a grandes rasgos es el que sigue: El marido de Irene, Ramón, cansado de las condiciones de la vida actual, decide renunciar a la condición humana y asume el comportamiento de un perro. Esto origina una serie de catástrofes. Irene y sus dos hijos reaccionan de distintas maneras pero han de atender a los que por diversos motivos vienen a tomar cartas en el asunto... un médico, el portero, la dama miope, un ministro, un sacerdote y un ejecutivo americano. Millones de personas, igualmente cansadas, secundan a Ramón y obligan al "poder establecido" a solicitar de la esposa que lo convenza para que abandone su actitud. Ella conocerá por un momento la grandeza y miseria del poder político. El sucederse de los visitantes deja poco a poco paso a la aparición de los sentimientos personales de la protagonista. La esposa desconcertada va

¹²³⁹ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “El comic cómico ruidoso de Don Roberto”, *Diario 16*, Madrid, 30 de noviembre de 1985.

¹²⁴⁰ Tomamos como referente de texto para nuestro estudio: PAREDES, 1991.

haciéndose al fin dueña de la situación y deja aflorar lo que de crítica social y tragedia late en el fondo de la comedia. Al fin, comprende la ejemplaridad moral del marido al que proclama amar profundamente. En ese momento se despierta y comprobamos que todo era una pesadilla. Llegaba realmente el marido y mimosa lo besa feliz. Este expresa el fastidio que dio origen a su sueño y le anuncia una decisión terrible... Cae el telón (Gopegui, 1989f: 34-35).

La crítica recoge algunos aspectos de la comedia. Así Pedro Barea ve el desarrollo de una acción simple, siendo la familia el elemento central, que reacciona ante las sucesivas visitas. Estas, no son personajes coherentes de comedia, están entendidos como "gags". En el choque entre el dramatismo de la situación de los familiares y la comicidad de los visitantes, reside el carácter bufo de la función. Le recuerda a este crítico las obras firmadas por el más mecánico Muñoz Seca, donde el velatorio de un muerto, el tío rico que llega o un acontecimiento exterior insólito, cambia el destino de los personajes y produce una cadena de visitas de tipos que cuentan uno a uno lo que les pasa. Es un teatro de situación única, de chistes y sin progresión, que se logra alargando sin más una peripecia central.¹²⁴¹

Según Monleón hay voluntad de conectar con estados de ánimo de nuestros días pero la conexión es superficial. Considera que la puesta en escena no resuelve formalmente el carácter de sueño de casi la totalidad de la comedia, que está sometida a un naturalismo en conflicto con los distintos elementos -diálogo, personajes, tiempo dramático- que no lo soportan. Apunta que la evidencia del sueño *-no ha pasado nada-* que aparece al final, trae consigo ciertas contradicciones de *racord* y esto, según el crítico, es un efecto teatral a destiempo porque debía haber dominado desde el principio en la conciencia de espectadores, dirección y actores.¹²⁴²

López Sancho cree que desde arranque gracioso al desenlace la acción se diluye en superficialidades. Estas renuncian a una denuncia social y prefieren una comicidad que con escenas disparatadas por su acción provocan risa. Cree que hay buenos toques y mucho "bla bla bla" amable y de relleno. De los actores dice que Roy luce figura moderna, gracia nostálgica de revista y manera desenfadada y graciosa de decir pero que no tapa la insuficiencia de la escenita dramática; de Dueñas que incorpora a distintos tipos diferenciados por atuendo y caracterización más que por el modo de hacer. Califica de deliciosa por figura, naturalidad y recursos a Cayetana Guillén-Cuervo, en un papelito

¹²⁴¹ Crítica de BAREA, P., "Al viejo estilo", *Deia*, Bilbao, 27 de agosto de 1989.

¹²⁴² Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "Una farola en el salón", *Diario 16*, Madrid, 17 de septiembre de 1989.

que ella mejora y de Ibarra dirá que actúa con desenfado y no malgasta ni un gesto ni una entonación. Concluye calificando la pieza de *comedia ligera, demasiado ligera*.¹²⁴³

López Negrín cree que la función decae cuando esta pide el tono dramático: “La función la cuenta Irene, Esperanza Roy, la esposa [...] Bueno, la cuenta mientras la sueña [...] Contarla, la cuenta bien, un poco arrevistada, pero bien [...] Con gracia mientras está en vodevil, manteniendo el interés jocoso, pero decae cuando la trama pide tono dramático”. Considera que el autor ha optado por esta vía del astracán, de humor fácil y construcciones tópicas, pero eficaz para llegar al público y generar risa. Un vodevil sin cama, una comedia blanquísima con ritmo trepidante y con timbres y teléfonos sonando constantemente.¹²⁴⁴

Manuel Godoy Canseco (*Villanueva de la Serena, Badajoz, 1941*).

Hombre de teatro, ha dirigido decenas de obras de teatro tanto clásicas como contemporáneas, además de óperas y zarzuelas. Ha sido director de varios teatros y como dramaturgo adapta numerosas obras. Según propias declaraciones comenzó a escribir *Proceso a Besteiro* en 1979 en colaboración con Juan Antonio Pérez Mateos, un periodista especializado en la guerra civil española. La obra quedó concluida en 1981 pero el número de personajes la hacía irrepresentable hasta que en 1983 obtuvo el Premio Tirso de Molina.

Juan Antonio Pérez Mateos ha publicado varios libros: *Entre el azar y la muerte* (1975), *Juan Carlos, la infancia desconocida de un rey* (1980), *Las Hurdes, clamor de las piedras* (1985), *El toreo: una visión inédita* (1996), *Los confinados* (1997), *Cáceres: piedra y fuego* (1999), *Cien años de “un vicio nacional”* (2002), *Florinda Chico, en el gran teatro del mundo* (2003) o *La infancia real* (2004).

PROCESO A BESTEIRO. AUTOR: M. Canseco y J. A. Pérez Mateos. Dirección: Manuel Canseco. Escenografía: Maite Barrera. Vestuario: Lorenzo Collado. Intérpretes: Manuel Gallardo, Francisco Curto, Luisa Sala, José Angel Ruiz-Hidalgo, Mario Martín, María Jesús Sirvent, Manuel de Bias, Jerónimo García, José Luis Fernández, Germán Alcalde, Manuel Pereiro, Antonio Passaporte, Antonio López, Vicente de Juan, Ramón Pons, Enrique Buero, Carlos Baiges, Alejandro de la Fuente, Sergio Mendizábal, Vicente

¹²⁴³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Una farola en el salón, con más chispa que luz, en el Infanta Isabel”, *ABC*, Madrid, 16 de septiembre de 1989, pg. 82.

¹²⁴⁴ Crítica de LÓPEZ NEGRÍN, F., “Algo así como un vodevil”, *El Independiente*, Madrid, 16 de septiembre de 1989.

Gisbert, José Jorda, Emilio. Guardado, Joaquín Amores, Roberto Cabezas, José Enrique Camacho, Francisco Ruiz, Héctor Colomé y José Albiach. Teatro Pavón del 6 de enero al 9 de febrero de 1986

Proceso a Besteiro (1981) lleva a escena las horas dramáticas del proceso y muerte del dirigente socialista Julián Besteiro, enmarcados en la caída de Madrid y en la inmediata postguerra recién terminada la guerra civil (Población, 1986b: 18-19).

Según el autor:

La intención del texto es procurar cerrar las heridas del pasado, pero no en falso, y para ello han de ser atendidas por alguien ajeno a aquel que las sufriera. Tanto en la construcción y selección de textos como en el trabajo de montaje, he intentado la objetividad. Objetividad que, tamizada por el amor que despertó en mí el personaje real en principio y el personaje teatral después, puede que quede vista a través del prisma de sus circunstancias. Pero ello es lógico, no somos historiadores, sino "gente de teatro" y como tal y para este arte lo presentamos (Fragmento del programa de mano).

La crítica teniendo en cuenta el contenido político de la obra irá reflejando un ideario sobre la misma -en función de las tendencias políticas- y la juzgaran en base a ellas. Díez Crespo cuestiona si las reflexiones que consideran culpables de nuestra guerra a los vencedores son ciertas. Afirma que a la República del 31 se la cargaron los republicanos, la FAI, la CNT, el PSOE, el PC y la miseria a la que se había llegado en el 36. Sin alzamiento militar -deseado por el 80 por ciento de los españoles- España habría caído en manos de la URSS y lo mismo con el triunfo de los republicanos. Cree, por tanto, que al hacer honradas reflexiones sobre nuestra guerra, convendría llevar al teatro el preludio de tan trágico acontecimiento porque si los republicanos hubiesen colaborado con la nueva República, en la que había hombres de gran talla intelectual y moral, no hubiera habido alzamiento militar. Hombres como Besteiro, Prieto, Fernando de los Ríos, intelectuales de la talla de Ortega, Marañón y Ayala, entre otros, fueron arrollados por las turbas, haciendo imposible el gobierno de la nación. Afirma que ahora asistimos escénicamente al proceso a Besteiro, que está hecho con la natural admiración al personaje pero no con el suficiente atractivo para que el público la siga con apasionamiento. Considera que

aunque falta poner en claro algo de lo apuntado ya en esta crónica, el espectáculo presenta dignidad y un espíritu de que "esto no vuelva a suceder".¹²⁴⁵

Haro Tecglen considera la vida y obra política de Besteiro polémicas y que por tanto ofrecen cantidad de puntos de vista y densidad de matices sobre la guerra civil y su final. Para muchos, el gran utópico, desconoció la realidad española y su odio a la violencia le hizo no creer en la que estaban realizando sus enemigos, que fueron al final sus verdugos. Hombre de doctrina y fe, intento neutralizarse y termino por condenar su propio bando, en el que está incluido no ya por decisión propia o vocación política sino por designación de su enemigo. Todo ello es discutible, polémico, y presenta una serie de posibilidades dramáticas que se malogran en *Proceso a Besteiro*, por la tendencia hagiográfica y exaltación de Besteiro de los autores. Ello les lleva a una concepción de la obra como de teatro-documento y como tal tiene los signos externos del decorado neutro, gris y frio y de la acumulación de fechas, datos y textos pero le faltan las otras versiones documentales de la controversia, es decir, no representa más que una parte de la realidad. Hay una falta de pasión aparente que intenta disimular la pasión consecuente por la figura. El término proceso aplicado al título de la obra es engañoso, como todo lo que sucede. La representación no es ningún proceso, ningún examen crítico de una vida y ni un fragmento de la Historia, solo incluye una abreviatura de las cinco horas de proceso que sufrió Julián Besteiro.¹²⁴⁶

Para Monleón el tema importa y no es suficientemente conocido, esta es la primera exigencia del teatro-documento. La segunda es que el tratamiento dramático de los documentos cree su propio mundo y no se quede en la estricta información "dialogada". Aquí la obra como drama tiene serias carencias. Los autores pretenden construir unos personajes dramáticos pero la ilustración del hecho histórico domina el trabajo. Los personajes nunca están solos, carecen de intimidad, de interioridad y andan siempre a la caza de su iconografía, como suele ocurrir en las malas comedias de santos o de héroes de la patria. La obra renuncia a su posibilidad de desenmascarar a los personajes, de confrontar sus máscaras públicas con sus máscaras privadas, de revelar los conflictos subyacentes, dejando, en cambio, que cada personaje sea solo su disfraz y una imagen para la galería.¹²⁴⁷

¹²⁴⁵ Crítica de DIEZ CRESPO, M., "Proceso a Besteiro, en el Pavón", *El Alcázar*, Madrid, 12 de enero de 1986.

¹²⁴⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Vida de santo", *El País*, Madrid, 12 de enero de 1986.

¹²⁴⁷ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "Proceso a Besteiro. Un teatro información", *Diario 16*, Madrid, 11 de enero de 1986.

Martínez Velasco, el crítico más centrado en el espectáculo en su conjunto, lo considera de gran calidad lírica y dramática y sobre todo de acusado valor documental. Dirá que no es una dramatización convencional aunque dramatice una historia verídica. Cree que es más bien un caleidoscopio con sonoras resonancias del ideario político de Julián Besteiro y canciones de la guerra muy bien y oportunamente entonadas por Paco Curto. Cada giro del caleidoscopio, dice, puede demostrar instantáneas que en su conjunto sintetizan la relación causa efecto de los hechos históricos y que condicionaron el final de la guerra civil. Sin pretensiones naturalistas, con obsesión esteticista se ponen en escena los valores humanos de Besteiro en una situación tan determinada como anómala de la España del treinta y seis. Resume que es un espectáculo que no se olvida, que propicia el comentario y la polémica, con un fondo que pretende ser objetivo y una forma que va desde lo brechtiano a lo stanislawskiano. Un montaje que tiene un extenso reparto y son dos horas de función.¹²⁴⁸

UNA PAREJA DE CÓMICOS

Gerardo Esteve y Rafael Ponce crean un teatro marcado por una intensa investigación escénica a partir de un ingenio sin límites. Son creadores de un teatro fresco y novedoso, con aroma a teatro de siempre, en el que brilla el ingenio de los cómicos y sin ahorrarse imitaciones de sonidos de animales, escatológicos o cantos obscenos para despertar la risa (*El País*, 16-01 1999).¹²⁴⁹ Estos cómicos luchan por mantener vivo el espíritu regocijante del teatro. Quieren divertir al público echando mano de un humor disparatado más que blanco. Su teatro y su gracia, es sobre todo textual, aunque no renuncian a montar el número del disparate físico, que oscila entre la gracia chafardera y una especie de corriente de conciencia surrealista (*El País* 26-04-1999).¹²⁵⁰ Sus títulos son significativos de la sana ironía y la corrosiva burla que despliegan en sus montajes. Dos actores con una química inusual, relacionados con diálogos, no siempre lógicos, de payasos o picaresca, así como de experiencias de cabaret vanguardistas. Dos actores que hacen reír al espectador con sus disparatadas ocurrencias, que tienen que ver con el teatro de texto fragmentado en escenas breves y con una gestualidad que a veces lo desmiente.

¹²⁴⁸ Crítica de MARTÍNEZ VELASCO, “*Proceso a Besteiro*”, *ABC*, Sevilla, 24 de diciembre de 1985.

¹²⁴⁹ Crítica de MARÍN, M., “Esteve y Ponce presentan en San Sebastián su último montaje”, *El País*, San Sebastián, 16 de enero de 1999.

¹²⁵⁰ Crítica de de MAÑEZ, J., “Esteve y Ponce estrenan *Los hermanos Pirracas* en el Rialto de Valencia”, *El País*, Valencia, 26 de abril de 1999.

Acostumbran a tratar la actualidad según unos criterios como de picaflones, de manera que más que textos teatrales en sentido estricto hacen retazos susceptibles de muy diversas interpretaciones (*El País*, 13-12-2004).¹²⁵¹ En sus espectáculos hay un grado de ridiculización cariñosa de lo cotidiano que resulta devastador en un escenario. “Nada más teatral, nada más negro, nada más ácido que la aparente ternura de estos dos personajes encerrando en su juego de muñecas rusas con forma de ataúd sus recuerdos familiares y fraternales” (Vizcaíno, 1998).¹²⁵² Hay que decir que una de las claves de su éxito es el entusiasmo. Un entusiasmo que hay que entender en su sentido primigenio, en la capacidad de poner en juego una enorme energía para ensalzar los acontecimientos más banales. Su teatro tiene que ver con la elaboración de sofisticadas estrategias para afrontar problemas de apariencia más bien ridícula, estrategias relacionadas con la época dorada del cine mudo y con una propensión al absurdo del *clown*, que desdeña toda reflexión trascendente. Todo sin sufrir jamás la tentación del desaliento (*El País*, 13-12-2004).

Rafael Ponce.

Comenzó sus actividades teatrales escribiendo su primer texto en un hospital en el que estuvo internado durante seis meses. Al salir lo presentó junto al actor Andrés Hernández, componente de La Tartana, con el título *El canto de un algarrobo* (1977). Hacia 1979 se integró en La Tartana en la que trabajó como actor un año y medio. Después inicia poco a poco el despegue de su personal aventura: *Lentamente fui integrándome en un proceso personal de trabajo, empecé a preocuparme por mi propia búsqueda personal*. Su primer espectáculo en solitario es *Luna de miel*, un espectáculo cómico que estrena el 18 de septiembre de 1983. Es un actor que en sus comienzos trabaja solo, él crea la escenografía, la música, se dirige y actúa. En declaraciones a la revista público confiesa: “Me interesa la energía como base sobre la que se apoya un texto, un gesto o un impulso y como arma que combate la sociedad y potencia las vías de comunicación entre un yo actor, un yo director y un yo observador” (Fernández Lera, 1985e: 18).

LOS EXPERIMENTOS Y LA TERAPIA DEL DOCTOR RASFOOTING. AUTOR: Rafael Ponce. DIRECCIÓN, INTÉRPRETE, ESCENOGRAFÍA y MÚSICA: Rafael Ponce. Sala San Pol 18, 19 y 20 de octubre de 1985.

¹²⁵¹ Crítica de MAÑEZ, J., “Esteve y Ponce atacan de nuevo”, *El País*, Valencia, 13 de diciembre de 2004.

¹²⁵² Crítica de VIZCAÍNO, J. A., “Cabaret con botijo”, *El meteorito del teatro: junio 2010*, 4ª Pared, 3 de diciembre de 1998, elmeteoritodelteatro.blogspot.com.

Los experimentos y la terapia del doctor Rasfooting (1985) es un espectáculo tragicómico, una noche en la vida de una persona que reproduce todo su mundo en un escenario. Es una persecución a través de intrincadas curvas y baches de “mi” cerebro. El señor Rasfooting es un doctor histérico, despistado y maniático, obsesionado por sus últimas averiguaciones en el campo de la psiquiatría. Se siente perseguido por un intrépido inspector de policía que trata de frustrar sus experimentos. Rafael Ponce es el doctor Rasfooting y el inspector James y todos los fantasmas que salen a flote durante la representación o viceversa. Según Ponce “es un largo proceso [...] su trabajo está ahí y tendrá que verse tarde o temprano” (Fernández Lera, 1985e: 18).

Posteriormente Ponce, se unirá a **Gerardo Esteve** con el que crearan una significativa trayectoria en común, presentando a lo largo de los años noventa múltiples espectáculos. Son la compañía Esteve y Ponce de la que Ponce asumirá la autoría textual

Esteve Y Ponce.

Algunos los han denominado los Hermanos Marx del humor español. No llevan falsos mostachos pero quitan el habla con sus montajes tan surrealistas como críticos y llenos de comicidad, crean un estilo propio en las antípodas “de la cultura oficial de fuegos artificiales y de grandes producciones”, asegura Rafael Ponce. A lo largo de sus montajes han ideado un lenguaje reconocible, directo, extrovertido, contundente y crítico. “Nos movemos más en los límites de la danza-teatro, del teatro vanguardista y de nuestra propia biografía. Nos interesa crear cosas nuevas en escena y no detenernos tanto en la construcción psicológica de los personajes”, aclara Ponce. Caos, surrealismo y abstracción son sus elementos que se sirve en espacios decididos a apoyar la experimentación y la búsqueda de nuevos lenguajes. “Nuestros montajes se nutren de nuestra forma de ser, por eso tienen un fuerte componente autobiográfico. Y nosotros somos unos personajes curiosos”, dice Esteve. “El riesgo marca todo lo que hacemos - comenta-, incluso cuando íbamos cada uno por libre (*El Cultural*, 6-02-2002).¹²⁵³ Sus espectáculos estarán llenos de humor, un humor homeopático, de lo mínimo sacan la risa. Son maestros del tiempo, de la mueca leve, del humor en estado puro y nos atacan por el

¹²⁵³ Crítica de DE FRANCISCO, I., “Los cómicos Esteve y Ponce estrenan *Mala leche* en la Cuarta Pared”, *El Cultural*, 6 de febrero de 2002.

flanco de la sorpresa. Manejan el cuerpo y la voz y eso les basta. Un poquito de pantomima por ahí, un poco de texto por allá, un suelo y un fondo blancos y no hace falta más porque el resto lo sacan de sí mismos, de la ternura del gesto y de los recuerdos. Sus textos hacen gala de una muy imaginativa dislocación verbal y de un humor tan inteligente como poético. Son textos de evidente originalidad, que van a contracorriente de la época en la que todo requiere de manuales de instrucciones, pero que tras un tiempo llegan a hacerse con un público amplio. “Les gusta romper tópicos y evitar etiquetas. Pero la búsqueda de un humor surrealista e inteligente puede ser una buena definición de sus diez años de trabajo” (*El Cultural*, 6-02 2002).¹²⁵⁴

LA CONQUISTA DESPACIO. AUTOR: Rafael Ponce. DIRECCIÓN: Gerardo Esteve. INTÉRPRETES: Gerardo Esteve y Rafael Ponce. Estreno: 4 de septiembre de 1989 en el Auditorio Con familiares en Manizales, dentro del Festival de Manizales (Colombia). Estreno en España: 8 de febrero de 1990 en la Sala Trapezi, de Valencia. Madrid Sala Pradillo del 10-1-1991 al 3-2-1991.

Su primera obra juntos fue *La conquista despacio* (1990), en ella los protagonistas se van de excursión. Una propuesta singular, que persigue nuevas soluciones teatrales, a través del trabajo gestual, para pequeñas situaciones cotidianas. Es la historia en clave de humor de dos personajes que acampan, sin víveres, en una llanura desierta. El paisaje, la carencia y el recuerdo inspiran las acciones y los movimientos. Según los creadores tratan de utilizar un discurso humano tendente a realizar un único deseo: “que nuestros personajes respiren en el escenario. El espectáculo es como una partitura interpretada según las emociones y tensiones que se producen en cada nuevo día de trabajo” (*La Vanguardia*, 12-02-1991).¹²⁵⁵

Para Javier Villán entre bromas, absurdos, súbitas alegrías e imprevisibles melancolías y tristezas, excitar la risa o la sonrisa es mérito mayor. Y esto es lo que *La conquista despacio* hace. Cree que Esteve y Ponce tienen una forma cabal de entretener al público metiéndoles entre el cosquilleo de la disipación y la comezón del pensamiento: “Lo importante es ver cómo en el rectángulo acotado en el que converge ese mundo inconexo de Esteve y Ponce, se genera la fuerza y la fugacidad de un teatro ambicioso de fulgurante simplicidad”. Considera que es una forma de potenciar la desnudez de la vivencia teatral

¹²⁵⁴ Teatro Alternativas, “Más malos que la quina”, *El Cultural*, Madrid, 6 de febrero del 2002.

¹²⁵⁵ Teatro, “*La conquista despacio*, teatro gestual en la Sala Beckett”, *La Vanguardia*, Barcelona, 12 de febrero de 1991.

sin retóricas grandilocuentes, que iluminación, gesto y sonido responden a una lógica interna de austeridad y de comunicación que impregna suavemente el ánimo del espectador: “No es un teatro de participación sino un teatro de ósmosis. Teatro de gestos pero sin gestualidad malsana, de texto escaso y de ideas muchas pero sin discursos...”.¹²⁵⁶

Dice Carlos Galindo que el espectáculo se caracteriza por un delirante sentido del humor y un riguroso trabajo actoral. Un espectáculo de curvas y ritmo, con el que se busca mediante ironía, humor, absurdo y poesía que el espectador se sienta complacido y quede todo a su libre arbitrio, una carcajada, una risa o su semblante serio (Esteve). El título refleja por un lado el proceso lento y pausado que han llevado Esteve y Ponce para conquistar metas como esta y de otro denota la conquista del espacio escénico casi tan desconocido para ellos como para el mismo público. La obra surge de la asociación de miles de imágenes retenidas por mucho tiempo y de la selección que los actores han hecho. Esta selección y elaboración supone un alto porcentaje de éxito pero el resto es de la simbiosis que se produce entre ellos y el público.¹²⁵⁷

LA VERDAD ESTÁ EN INGLÉS. AUTOR: Rafael Ponce. DIRECCIÓN: Gerardo Esteve, INTÉRPRETES: Esteve y Ponce. Sala Pradillo del 17 de abril al 3 de mayo de 1992

Después llega un ejercicio que, como el anterior, lleva un chocante título, *La verdad está en inglés* (1992), premio de la crítica barcelonesa a la revelación en la temporada 92-93. La acción transcurre en una placida velada. Es una sucesión de situaciones sociales normales reducidas a su esqueleto verbal y gestual y que semejan una fotocopia divertida y absurda de nuestro ritual diario. Conversaciones entrecortadas que coquetean con lo trascendente, situaciones comunes que delatan su aberración mediante repeticiones o gestos. El espectáculo incide en la fórmula del gag trepidante montado sobre situaciones-provocaciones sacadas de una cotidianidad urbana. Es el lenguaje del absurdo inscrito en el surrealismo, un humor cubista muy singular. Gestos mecánicos, simetrías descompuestas, frases y movimientos reiterativos (Fernández Torres, 1992a: 23).

Joan Anton Benach cree que la propuesta resulta congruente con la indagación dramática emprendida. Hay mejoras en Ponce como actor, más disciplinado, con técnica más depurada como “partenaire” provocador del circunspecto Esteve. Este perfila un

¹²⁵⁶ Crítica de VILLÁN, J., “Un absurdo fecundo y cálido”, *El Mundo*, Madrid, 15 de enero de 1991.

¹²⁵⁷ GALINDO, C., “*La conquista despacio*, un nuevo montaje en el Pradillo”, *ABC*, Madrid, 10 de enero de 1991, pg. 77.

retrato cómico de positiva eficacia, con el uso de un tono grave, sentenciando y dejándose mecer por un físico muy característico. También se advierte la fascinación pictórica que opera como telón de fondo en el espectáculo. Geometría en el decorado, que recuerda bocetos de la escenografía francesa de vanguardia de los años veinte y treinta y objetos “de firma” plantados en el escenario como una escultura de Quintanilla –con influencias de los “bosques” de Guinovart- y una sofisticada mesilla metálica de Bujons. El huevo inerte cuelga sin más como elemento alusivo a aquellas referencias plásticas. Benach lo describe como teatro de experimentación que recurre al minimalismo quebrándose ante el gag, que se percibe como fácil, inteligible y afortunado. Cree el crítico que el texto usa y abusa de claves críticas acertadas dentro de una eventual “lógica del absurdo”, que en ocasiones usan el chispazo de fácil ingenio o el puro disparate coloquial de aquellos “diálogos para besugos” tan celebrados hace treinta años. Y finaliza señalando pros y contras que se resumen en los hallazgos interpretativos, situaciones espléndidas, pero con un guion que peca de inmadurez y falta de rigor, un tanto vacilante e improvisado, con tendencia a la explotación de la ocurrencia si esta se pone a tiro. Una investigación profesional y honesta que fue reconocida por el público asistente.¹²⁵⁸

LOS PÁJAROS FONTANEROS. AUTOR: Rafael Ponce. DIRECCIÓN: Andrés Hernández López-Rey. INTÉRPRETES: Rafael Ponce, Gerardo Esteve. Sala Pradillo del 1 al 18 de diciembre de 1994.

Los pájaros fontaneros (1994) aborda el mundo del trabajo bajo el prisma de su humor inteligente. Según Esteve y Ponce los protagonistas encuentran trabajo y se van del trabajo, vuelven al trabajo y constatan que todo cuesta mucho trabajo. El hilo conductor, dicen, es el mundo del trabajo pero no es el único tema:

Otros temas son los pájaros de mal agüero, de la gente que se llama por el apellido y no por el nombre, de los mecanismos físicos y mentales, de la tercera edad de piedra, del ruido de las sirenas y de las latas de conservas, de la gente que se queda con tu mechero, de los carriles por los que circulamos y de los que es peligroso salirse, de los tornillos que aparecen y nos sabemos de donde son, de Maite que es un amor imposible, del vivir apretujados, del fumar, también de Superman, de la gran ilusión de atracar un banco, de la humedad relativa del aire,

¹²⁵⁸ Crítica de BENACH, J. A., “La verdad está por ver”, *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de octubre de 1992.

de las grandes ciudades, de las ventajas de la guerra, de las carreras de las medias, de los mediocres que son los que se quedan en las empresas cuando se van los buenos y echan a los malos, de la muerte repentina pero que se ve venir, la revolución, las pinzas de tender la ropa, depende el apetito... (*La Vanguardia*, 18-01-1995).¹²⁵⁹

Los temas dan pie a una serie de juegos escénicos entre humorísticos e irónicos. Están llenos de situaciones equívocas y sutiles juegos de palabras que van sucediendo sin solución de continuidad. Apunta Ponce que “más que diálogos son consignas lanzadas al público”. Y sobre el texto dirá que lo que a él le corresponde es el tono, la energía, el tipo de actuación, la estética que se quiere imprimir al espectáculo. “Cada una de las ideas estaba escrita en una ficha que extendíamos en el suelo y que durante tiempo fuimos intercambiando hasta formar la hilera que nos interesaba”. Esteve recuerda que pese a la complejidad del proceso o por esto se llega a un espectáculo sencillo y directo con el que el público conecta sin barreras (*La Vanguardia*, 18-01-1995). Y así lo atestiguan las críticas. López Sancho describe el espectáculo como situaciones voluntariamente inconcretas, que surgen de forma automática, en las que los dos personajes pasan por diferentes situaciones, básicamente laborales, y que muestran el conflicto existencial del hombre con relación a la sociedad para la que trabaja. Todo lo que comprende la condición sentimental, intelectual y anímica del hombre con su entorno. Esto se realiza a través juegos gestuales, búsquedas de onomatopeyas y ensayos de escritura automática en los que la acción mecanizada precede al pensamiento. Los personajes, así deshumanizados, se agitan entre la parodia, la sátira, la comicidad gestual y otras formas de expresión dramática, algunas cercanas a la pantomima y rayando lo circense. Las situaciones no sometidas a un argumento se suceden libremente, como impulsos, y describen teatralmente situaciones del comportamiento humano. El crítico ve un ejercicio comprometido, difícil, enérgico, donde aparecen tópicos antiguos con otros nuevos que matizan la indecisa y turbia comunicación humana. Una comicidad eficaz y un suceso lleno de matices y muy de hoy, pero con fuerzas de ya usados juegos expresivos. Acciones llenas de recursos personales, que divierten y plantean problemas para hacer pensar, y elementos utilizados de forma tan polivalente como sus gestos y palabras. En

¹²⁵⁹ Teatro, SESE, TERESA, “Esteve y Ponce vuelven al Mercat con *Los pájaros fontaneros*” *La Vanguardia*, Barcelona, 18 de enero de 1995.

definitiva, “una metáfora de los hombres que juegan y trabajan, que esperan, sueñan, se angustian, se divierten, es un experimento teatral que no un camino. Se cierra en sí mismo. Habrá que esperar una utilización más explícita de esos talentos, al servicio de algo menos exotérico, más explícito. No hay mejor metáfora de la vida, sobre todo en el teatro, que la vida misma”.¹²⁶⁰

Después estrenan *Los hombres del tiempo* (1997), sin pasar por Madrid con *Los hermanos Pirracas en nemequitepa*

LOS HERMANOS PIRRACAS EN NEMEQUITEPA. AUTOR: Rafael Ponce. DIRECCIÓN: Edison Valls. INTÉRPRETES: Gerardo Esteve y Rafael Ponce. Sala Cuarta Pared del 3 al 5 de diciembre de 1998 dentro del XV Festival de Otoño. Vuelve al Teatro del Círculo de Bellas Artes del 8 al 10 de septiembre de 1999.

Los hermanos Pirracas en nemequitepa (1998) es un espectáculo que se nutre del surrealismo, comicidad y humor. Narra la historia de dos hermanos gemelos “en el marco incomparable de una prisión del “Estado del bienestar”. Los actores reflexionan sobre la prisión física y metafísica con un lenguaje ácido. Según Ponce pican de muchas cosas: “a veces nos encuadran en el teatro de humor. En este espectáculo hay buena leche, pero también mala leche”. La compañía repasa hallazgos de montajes anteriores integrándolos aunque el diálogo es diverso. Se cierra según el autor, Ponce, un ciclo que comenzó con *La conquista despacio* (*El País*, 16-01-1999).¹²⁶¹

Posteriormente y ya fuera de la década estrenan *Los Cabezaglobo (son felices en su parque eólico)* (2001), *Mala leche* (2002).

MALA LECHE. AUTOR: Rafael Ponce. DIRECCIÓN: Esteve y Ponce. INTÉRPRETES: Gerardo Esteve, Rafael Ponce, Malena Gutiérrez. Sala Cuarta Pared, estrenada el 8 de febrero de 2002.

Mala leche (2002) es un compendio de sus mejores virtudes, que tiene, cómo no, mucha mala uva. “Hablamos de la España actual, reflejamos la cultura que vivimos, las relaciones conyugales y la política del momento con un humor cabrón, pero también con mucha ternura y añadiéndole unas gotas de poesía” (Rafael Ponce). El resultado es un

¹²⁶⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Metáforas de *Los pájaros fontaneros*”, *ABC*, Madrid, 18 de diciembre de 1994, pg. 109.

¹²⁶¹ Crítica de MARÍN, M., “Esteve y Ponce presentan en San Sebastián su último montaje”, *El País*, San Sebastián, 16 de enero de 1999.

montaje difícil de explicar, tanto por su dosis de surrealismo y de absurdo como por su simbología. Unas puertas que se abren y se cierran como metáfora de las ilusiones perdidas y perseguidas y un toque circense que exterioriza el circo que cada uno lleva dentro. Colores rojo, verde y azul en la escenografía que recuerdan las puertas dublinesas. Una obra se divide en micro-escenas de ritmo trepidante, casi cinematográfico donde se juega constantemente con las entradas y salidas (*El Cultural*, 6-02-2002).¹²⁶²

Rip, Rip, Hurra (2004) fue su siguiente montaje y el que supuso su divorcio artístico.

RIP, RIP, HURRA. AUTOR: Rafael Ponce. DIRECCIÓN: Esteve y Ponce. INTÉRPRETES: Gerardo Esteve, Rafael Ponce, Lorena López. ILUMINACIÓN: Alejandro Sánchez. VESTUARIO: Esteve y Ponce. ESPACIO ESCÉNICO y DIRECCIÓN: Rafael Ponce. L'Altre Espai (Antiguo Espai Moma). Valencia. En Madrid se representó en el mes de noviembre en La Casa de América (Recoletos, 2).

Rip, Rip, Hurra (2004) presenta a tres amigos a los que les queda una hora y diez minutos de vida, exactamente lo que dura el montaje. Su futuro es bastante desesperanzador, la metástasis ha invadido sus cuerpos y les espera una muerte segura y prematura. Ante esta tragedia, los tres optan por pasar el mal trago con sentido del humor y deciden ser enterrados juntos para que en una tumba ponga Rip, en la otra, también Rip y en la tercera, Hurra. Obra compuesta de textos fragmentados y referencias a las claves del cine mudo acompañadas muchas veces de una palabrería dislocada que a su vez se acompaña de la gestualidad que la desmiente o la confirma, según convenga, de manera que Esteve y Ponce, sin desmerecer la apoyatura del gesto, han reinventado un género que parecía agonizante y que, a su manera, revitalizan. Se trata del *non sense*, aunque ese recurso central albergue en ocasiones más de un zarpazo inesperado. En esta ocasión, a cuenta de las relaciones de estos tres amigos seriamente enfermos que desean ser enterrados en tumbas consecutivas. Este apunte es solo un pretexto para ofrecer una serie de situaciones dislocadas, entre el musical y un texto que a veces parece dadaísta, más que absurdo. La acumulación de ocurrencias, unas más afortunadas que otras, resulta algo deslavazada, y coexisten los momentos brillantes con los prescindibles. Lorena López, nuevo fichaje de la compañía, tiene una notable presencia escénica (*El País*, 13-12-2004).¹²⁶³

¹²⁶² Crítica de DE FRANCISCO; I., “Los cómicos Esteve y Ponce estrenan *Mala leche* en la Cuarta Pared”, *El Cultural*, 6 de febrero de 2002.

¹²⁶³ Crítica de MAÑEZ, J., “Esteve y Ponce atacan de nuevo”, *El País*, Valencia, 13 de diciembre de 2004.

SHOWMANS, CREADORES EN ESCENA

Incluimos en este apartado a aquellos actores que crean sus espectáculos sin partir de un texto previo. Crean en escena y ellos son lo único imprescindible en el escenario. Tres muestras de estos completos showmans cada uno con un estilo peculiar de hacer las cosas. Pepe Rubianes apoya sus espectáculos en sus felices ocurrencias, sus brillantes salidas y precisos gestos. Siempre con una dosis de riesgo, ironía y agresividad formal. Albert Vidal concibe y representa sus propios espectáculos, como una variedad del *One Man Show*, creando espectáculos muy personales. Luis Escobar es otro actor cuya carrera está plagada de interpretaciones memorables. Un "showman" sugestivo, que habla, interpreta, recita, canta y lo impregna todo de elegancia, bohemia y educación. Casi siempre encasillado en el papel de aristócrata presenta en esta década un espectáculo donde ha de hacer de hombre educado, de sí mismo.

También queremos hacer mención de otros actores que se sitúan en este bloque y que estrenan en esta década en salas de fiesta o clubs y que será en las posteriores décadas cuando ocuparan grandes escenarios de nuestra cartelera. Gente como Pedro Ruíz y Moncho Borrajo que son actores de estilo genuino, histriónico y provocador. Sus espectáculos se caracterizan por ser proyectos unipersonales escritos, protagonizados, producidos y dirigidos por ellos. Más que monólogos son multimontajes con música, proyecciones, actores y otros elementos que le llevan a interpretar tipos, parodias, esperpentos, canciones, provocación, participación del público, interacción con lo audiovisual e improvisación permanente. Ambos desarrollan su actividad profesional a lo largo de los ochenta pero es a finales de estos años y a lo largo de los noventa cuando llegan a los grandes escenarios y alcanzan altísimas cotas de popularidad prolongándose su actividad teatral hasta nuestros días en los que continúan estrenando espectáculos. Los últimos son: *No estoy muerto, estoy en Callao* (2013) de Pedro Ruiz y *Yo, Quevedo* (2013) de Moncho Borrajo.

Las primeras actuaciones de **Pedro Ruíz** son en clubs barceloneses con monólogos y parodias. Luego presenta el espectáculo *24 bromas*. Después abarrotará durante 4 o 5 cinco temporadas con diferentes espectáculos el local en donde actúa, con una explosión de creatividad y transgresión. Es contratado en el Club Siglo XXI de Madrid. Su actuación, el 11 de marzo de 1974, provoca un escándalo recogido por todos los periódicos de la época. Ruíz hace su espectáculo como estaba previsto pero se producen continuas alteraciones y protestas que le interrumpen sin cesar. La accidentadísima

actuación es recogida por todos los periódicos como el bautizo de la "recién nacida libertad de expresión". El primer espectáculo en un teatro es *Historias de un Ruizseñor*. Este con guion y dirección propios, cuenta con tres actrices: Montserrat García Sagués, Rosa Morata y Verónica Muriel. Se estrena en el teatro Don Juan de Barcelona y después pasa al Teatro Fígaro de Madrid. Después con Mary Santpere hace una temporada en el Teatro Victoria con el espectáculo *Historias de pan y pipa* (1975). El primer gran éxito en Madrid es con *Ruizseñor 78* en el King Kabaret Literario. Luego viene *El esperpento y la palabra*, que abarrota durante meses el Florida Park de Madrid. Lo mismo ocurre con *Mitos y chirigotas*, otro emblemático espectáculo en el que aparte de las parodias y el humor se enfrenta con descaro y riesgo al terrorismo y a los militares golpistas. Luego presenta en el Teatro Salamanca de Madrid *Pedro Ruiz en directo*. Después debuta con uno de sus espectáculos más exitosos, *Ciudadano Ruiz* en 1991 en el Teatro Calderón. Su siguiente espectáculo teatral es *Libertad provisional* (1994) en el Teatro Marquina. Después, *Esto es un show* en el Hotel Avenida Palace de Barcelona y el Teatro Goya. Con *Pedro Ruiz es un espectáculo* inaugura como teatro el Real Cinema de Madrid en 1998. La única vez que ha representado "teatro de texto" es en 1992, en *El viaje infinito de Sancho Panza* de Alfonso Sastre.

Moncho Borrajo subió en 1982 por primera vez a los escenarios en Belle Epoque de Valencia. Ahí empieza su carrera de dramaturgo. Luego conseguirá una gran fama en la sala madrileña Cleofás y más tarde en otras salas de la noche madrileña. Su primer espectáculo en la cartelera teatral madrileña es *Borrajo Perdido* que estrena el 22 de octubre de 1987 en el Teatro Monumental. A lo largo de los noventa estrena grandes éxitos de taquilla como *Caca y cola* el 19 de abril de 1990 en el Teatro Maravillas. Después *En concreto... sentido de humor* (1995), *Diablemos* (1996) o *El bufón del rey* (1998) los tres en el Teatro La Latina.

También en este grupo podemos incluir otros actores y actrices cómicos. Estos se unirán y formarán dos populares dúos en los años noventa. Son Faemino y Cansado y Las Virtudes.

Faemino y Cansado es un dúo de humoristas madrileños formado por Juan Carlos Arroyo Urbina y Ángel Javier Pozuelo Gómez. Sus apelativos artísticos son Carlos Faemino y Javier Cansado y de ahí toman el nombre del dúo. Se conocieron en Madrid en 1980, donde coincidieron en varios trabajos y crearon una firme amistad. Los primeros espectáculos los dieron en el parque de El Retiro de Madrid a comienzos de la década de los ochenta. Pases con más luces que sombras. El motivo en su debut fue recaudar dinero

para invitar a sus amigos a un restaurante chino. Desde entonces acudieron regularmente durante cuatro años al Retiro, llegando a ofrecer espectáculos de más de dos horas de duración. Por su atuendo se les conocía como "Los del mono rojo" (aunque su nombre artístico era Tato y Kiko). Más adelante se bautizaron como "Los hermanos Benítez" y al final de esta época pasaron a llamarse Faemino y Cansado. En el Retiro coincidieron con humoristas como Pedro Reyes y Pablo Carbonell, era la época de mayor y mejor actividad artística del parque. En la época final compaginaban las actuaciones de El Retiro con espectáculos en bares. Ya se les empezaba a conocer, dieron el salto a los teatros y continuaron con apariciones en televisión. Sus espectáculos se componen de una sucesión de *gags*, generalmente sobre situaciones corrientes llevadas al absurdo. Suelen ser historias muy trabajadas y con muchos detalles. No hablan de actualidad, no realizan imitaciones, no hacen chistes sobre políticos, ni se visten de ama de casa. Apenas emplean decorado o vestimentas especiales. Su humor, aunque suele etiquetarse como inclasificable, se puede considerar como absurdo, inteligente y surrealista porque mezclan lo sencillo y lo intelectual tratando temas atemporales. Buscan la interacción con el público, que debe entender sus juegos de palabras y dobles sentidos. De hecho, recomiendan a su público haber acabado la educación obligatoria para apreciar completamente su humor. El primer espectáculo con el que aparecen en la cartelera es *Siempre perdiendo* (1996) en el Teatro Infanta Isabel; luego llega *Visto o no visto* (1998) en el Teatro Maravillas. Posteriores son *Están aquí dentro*, *Cuanto más viejos más pellejos* (2005), *Son Dos* (2007), *Parecido no es lo mismo* (2010).

Las Virtudes son un dúo humorístico integrado por Soledad Mallol y Elena Martín que se juntan en 1986 cuando las dos actrices se conocieron interpretando la obra de teatro *La Orestíada*. Ataviadas con sendas pelucas negras, hacen un humor surrealista, no exento de crítica social hacia la situación de discriminación que padece la mujer en España en ciertos ámbitos. Muy populares a finales de los años ochenta y principios de los noventa, sobre todo por sus apariciones en televisión. Han representado varios espectáculos sobre el escenario: *Virtudes virtuales*, *Coge el liguero y corre* (1995), *Virtudes en la selva* y *Érase una vez...* *Virtudes* estrenada el 14-12-1991 en el Teatro Infanta Isabel.

Pepe Rubianes (Pontevedra 1948 - Barcelona 2009).

Es actor. Colaboró en la compañía Dagoll Dagom, con la que debutó profesionalmente en *No hablaré en clase* (1977), a la que siguió *Antaviana* (1978). En 1981 entra en Els Joglars para representar *Operación Ubú*. A partir de ese año emprende su camino en solitario con el espectáculo *Pay-Pay* (1983) y será un creador con unas señas de identidad muy personales.

Olivares hace una muy buena descripción de Rubianes definiéndolo como:

Cejas arqueadas sobre risotadas amplias y sinceras, algún taco. Algún improperio, un grito... y pantalón y camiseta negros es todo lo que necesita en el escenario para explicar cosas cercanas en monólogos atrevidos y directos. Un monologuista original, cercano y con personalidad. Ganas de pasarlo bien, de criticar, de denunciar, de alabar, de contar la sociedad actual". Rubianes mismo, en declaraciones a Juan Carlos Olivares, define su trabajo como: "*Mis obras están llenas de cosas que se hablan y se dicen por ahí, todo el mundo las conoce* (ABC, 29-11-1992).¹²⁶⁴

PAY-PAY. AUTOR: Pepe Rubianes. DIRECCIÓN e INTERPRETACIÓN: Pepe Rubianes. Madrid Sala de Fiestas "El Molino Rojo" del 2 al 7 de mayo de 1983 dentro del III Festival Internacional de Madrid. Se repone en el Teatro Bellas Artes del 16 de enero al 5 de febrero de 1984.

Pay-Pay (1983) son tres cuadros o historietas bien diferenciadas. La primera dedicada a la Pasión de Cristo, la segunda sobre el primer viaje de Colón a América y la tercera son una serie de estampas cubanas.

De verdadero Juan Palomo lo califica en su crítica García Garzón. Dirá que es un actor totalmente versátil, que Rubianes es el todo de su espectáculo y que para ello solo utiliza su voz. Una voz que es capaz del más surtido muestrario de sus registros y onomatopeyas y que, apoyada con el gesto preciso, hace surgir en el escenario la más variada multitud de personajes que el espectador visualiza sin esfuerzo. Continúa el crítico que este nigromante teatral es capaz de llenar el teatro con una legión de romanos, hacer que los espectadores se mareen con las olas del proceloso piélagos o convocar una turba de airados negrazos amenazantes. Finaliza calificando *Pay-Pay* de interesante experimento que deja

¹²⁶⁴ Crítica de OLIVARES, J. C., "*Pay-Pay*", ABC, Barcelona, 29 de noviembre de 1992.

un buen sabor de boca y permite renovar la confianza en el viejo misterio del teatro: un hombre frente al público.¹²⁶⁵

En el mismo sentido apunta Haro Tecglen, que lo define como un actor solitario, de buena calidad, que utiliza solamente la palabra y que crea las imágenes con ella. Es un creador de su propio lenguaje, que se ilustra con onomatopeyas pero sin la ayuda externa de música, utilería, trucos o aparatos, y así nos hace ver situaciones. Rubianes crea sensaciones de multitud con pequeños ruidos y con frases sueltas y en esto es un maestro. En su espectáculo mezcla relato histórico y anacronismo. Su palabra es plástica y el lenguaje libérrimo. El crítico también escribe sobre el espectáculo y dice que las dos narraciones de la primera parte son una estampa de la pasión, como podría estar contada por un andaluz testigo de las procesiones, y una breve historia de los motivos de Cristóbal Colón para lanzarse a la aventura de América. Apunta que tiene una lógica falta de respeto por todo y un sistema superrealista de abultamiento, de metáfora y de imagen y que el humor está nutrido por una cultura que apenas deja aflorar. De la segunda parte, que es el relato de algunas de sus experiencias en La Habana, dirá que otra vez consigue que el público vea una multitud de negros enfurecidos o un tremendo motín en una calle a partir de un incidente doméstico. Finaliza el crítico diciendo que Rubianes es un autor, un escritor de teatro y que no se puede saber si lo que él narra tendría el mismo valor en letra impresa o si es su manera de decirlo, de actuarlo, lo que pone de relieve los excelentes valores verbales que desarrolla.¹²⁶⁶

ÑO. Texto e interpretación de Pepe Rubianes. DIRECCIÓN: Bertí Tovías y Pepe Rubianes Estreno: 7 de noviembre de 1984, Sala Villarroel, Barcelona. En Madrid Teatro Martín del 10 de abril al 2 de junio de 1985.

Según declaraciones del actor, con su trabajo, quiere demostrar que los actores son lo único imprescindible en el teatro (*Diario 16*, 9-04-1984).¹²⁶⁷ Siguiendo esta máxima estrena su siguiente espectáculo titulado *Ño* (1984), cuyo título significa asombro continuo en Hispanoamérica, es un espectáculo tragicómico para un actor. Ocho historias

¹²⁶⁵ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “Pepe Rubianes, revisión del bululú”, *ABC*, Madrid, 17 de enero de 1984, pg. 63.

¹²⁶⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Dos hombres solos”, *El País*, Madrid, 5 de mayo de 1983.

¹²⁶⁷ Crítica de BEJARANO, F., “Pepe Rubianes: Odio tener que depender de las ideas geniales de los demás”, *Diario 16*, Madrid, 9 de abril de 1984.

diferentes que retratan humorísticamente algunas situaciones de este mundo. Está claro que su trabajo a estas alturas es ya reconocido y seguido por el público.

La crítica distingue algunos valores. Para Joaquín Vila, Rubianes hace el payaso con todos los ingredientes que lo tipifican, a cara descubierta y sin escrúpulos ni limitaciones. Él, con paciencia, urde un suceso, un retal de conversación, una intuición, una obsesión que arranca de años atrás y con ello se enzarza en el relato, lo monta con facilidad de sonido y gesto, cuida los detalles, domina lo verbal, pero al final, según este crítico, no encuentra el punto culminante. Vila considera que son aciertos parciales, que no conducen el concepto revulsivo global y que este se conseguirá cuando el humor negro y cruel y el gusto paródico e incisivo consigan estructuras críticas más sólidas. Será entonces cuando el trabajo alcanzará efectividad.¹²⁶⁸ José Monleón compara *Ño* con su anterior espectáculo *Pay-Pay* y valora el sensible avance. Dirá que de hilvanador de chistes ha pasado a trabajar de actor, que ha comenzado a crear personajes y a hablar desde ellos. Considera que al espectáculo le sobran muchas cosas pero valora la teatralidad de algunos fragmentos y la evidencia de que Rubianes, un hombre lleno de audacia, de imaginación y de entusiasmo, ha encontrado el norte de su trabajo.¹²⁶⁹ Y Xavier Fábregas destaca la espontaneidad: “Sus motivos de observación son de la vida cotidiana y de su propia vida. Deformándolos con su imaginación, llevándolos hasta la frontera del surrealismo y dándoles intención irónica que provoca risa sin zaherir”. Este crítico refleja como la historia del Niño de la Bola, del cantador de tangos, de su frustrado contacto con la negrita cubana,... pueden ser historias ingeniosas pero poco eficaces si quien las dice no tiene una precisa técnica y Rubianes, afirma, la ha adquirido sin perder espontaneidad. “En el espectáculo, aunque la palabra sigue siendo la base, es el mimo quien pasa de un personaje a otro con un movimiento de hombros o el sesgo de una mirada y el actor lo hace sin estridencias, sin abandonar su personalidad”.¹²⁷⁰

SIN PALABRAS. AUTOR: Pepe Rubianes. DIRECCIÓN: Joan Lluís Bozzo. INTÉRPRETE: Pepe Rubianes. VOZ EN OFF: Constantino Romero. Estreno el 6 de diciembre de 1986 en el Club Helena de Barcelona. En Madrid se estrenará bastante tardíamente, incluso su posterior trabajo llegará antes. Teatro Alfíl del 14 de febrero al 2 de abril de 1989

¹²⁶⁸ Crítica de VILA I FOLCH, J., “Rubianes... pallasso!”, *Avui*, Barcelona, 10 de noviembre de 1984.

¹²⁶⁹ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Pepe Rubianes un paso adelante”, *Diario 16*, Madrid, 20 de abril de 1985, pg. 28.

¹²⁷⁰ Crítica de FÁBREGAS, X., “Pepe Rubianes, la euforia de inventar y contar”, *La Vanguardia*, Barcelona, 11 de noviembre de 1984.

Sin palabras (1986): “*Aquella mujer me dio un beso en los labios y se me desabrocharon los zapatos*” (Fragmento del programa de mano). Este espectáculo consta de cuatro historias diferentes en las que el sexo y la religión, desde el humor y la parodia, ocupan un lugar preferente. Historias con ribetes surrealistas como en el asesinato de un flemático lord inglés, el frustrado ligue de un parisiense o la historia de monjes y santos en el monasterio de Sant Pere de Ribes. Terminando con una historia surrealista, amarga y poética que trata la relación amorosa de un individuo con una silla y una mesa. *Sin palabras* es el tercer espectáculo de Rubianes, una especie de ¡más difícil todavía! porque si en los anteriores el actor hacía gala de un derroche de hablar y hablar y la palabra era lo principal, ahora Rubianes prescinde totalmente de ella. El actor cuenta historias en base a un código sonoro y gestual, en buena parte, invento particular suyo. Pasa así de pronto de un personaje a otro, de un ambiente a otro totalmente distinto, solo con un movimiento, con un gesto limpio o con una mirada concisa. Su capacidad como actor se muestra espectacular (Espinosa Domínguez, 1987a: 26-27).

Para Joan-Anton Benach el interés de *Sin palabras* es descubrir en Rubianes una disposición de ánimo poco conservadora, un deseo de afrontar el riesgo que entraña la explotación de argumentos que no se apoyan en una técnica depurada de efectos frontales inmediatos, sino también en la complicidad intelectual del espectador. Rubianes no se conforma con un público repantigado sino que intenta llevarle más allá de la imaginación con que ese público logra ver las situaciones y los personajes que el actor imita con propiedad incuestionable. En *Sin palabras* hay cuatro relatos más un prólogo y un epílogo. Considera este crítico que el último de los relatos, titulado Barcelona, es el que ofrece una dimensión investigadora y provocativa más audaz, aun arrostrando las consecuencias de introducir unas sombras dubitativas en las risas francas que se han escuchado en la sala hasta dicho episodio final.¹²⁷¹

De rizar el rizo habla Joan de Sagarra. Dice del actor que, colocando una pared entre él y el público, potenciando gestos y onomatopeyas, privándose de la palabra y del diálogo directo con el público, no ha hecho otra cosa que afirmar su indiscutible poder de comunicación, su encanto, su magia de animal teatral y que lo ha conseguido rotundamente. En cuanto a las cuatro historias, dice, son su ya clásico repertorio de violencia, morbo, sexo, anticlericalismo zumbón y una peladilla sentimentaloides y si la historia que ofrece la relación amorosa de Rubianes con una silla, una vulgar silla, a la

¹²⁷¹ Crítica de BENACH, J. A., “Pepe Rubianes, entre la receta y el riesgo”, *La Vanguardia*, Barcelona, 2 de abril de 1987.

que abandonará por una no menos vulgar mesa es la más sorprendente, no por ello esta historia ofrece originalidad... bailar con una silla, hacer el 69 con una silla o fornicar con una mesa, no es ninguna novedad. Además, para hacerlo bien hay que ser poco menos que genial y Rubianes, a pesar de su bien hacer, de su encanto y también de su formidable caradura, no llega a ser genial. Termina diciendo que “*al público le basta y sobra con que sea Pepe Rubianes y que este se deje querer... Y Pepe se deja*”.¹²⁷²

Fernando Herrero ve como la verborrea de sus anteriores trabajos se sustituye por los gestos y tics de ahora... solo frases en inglés, francés y latinajos rompen el prometido ¿silencio? Así que desde la onomatopeya de los ruidos cotidianos y la mímica realista y grotesca, Rubianes casi cumple lo que promete en el título. El resto dice el crítico que es una demostración técnica apabullante, que llega por su virtuosismo visceral a la fatiga, pero que demuestra su capacidad para ser hombre de un solo espectáculo y que representa como un transformista moderno a muchos hombres. La multiplicación barroca de signos y voces se hace difícil de seguir en su totalidad pero no parece importar a un público que se ríe desafortadamente. Juzga Herrero que destaca más el virtuosismo de quien riza el rizo que el actor que alcanza niveles de poética interna, salvo en el cuarto sketch, el del catalán, en el que el juego con las sillas potencia el conflicto amoroso. Considera que en el resto de historias prima la exhibición, sobre todo en el episodio del monje, en pleno mundo de lo grotesco y lo escatológico, con golpes muy graciosos pero un tanto pasados, como el conjunto del espectáculo. Concluye que *Sin palabras* es un vehículo para Rubianes cuando debería ser viceversa, que el público admira más sus facultades físicas, su facilidad, su riqueza en la imitación de voz y gestos que el ejercicio expresivo y sobre todo, se pregunta el crítico, “¿por qué prescindir de la palabra?”. Termina diciendo que “el espectáculo resulta así un “tour de forcé”, un desafío un tanto crispado, un rizar el rizo sin necesidad”.¹²⁷³

Rubianes, escribe Pérez de Olaguer, envuelve las situaciones en una concreta y resulta un hallazgo:

El actor sale de su casa para acudir a actuar. Todo sin pronunciar palabra. Durante hora y media exhibe más que nunca una desbordante imaginación. Todo lo que hace este divertido fabulador de historias está lleno de riesgos y precipicios,

¹²⁷² Crítica de DE SAGARRA, J., Pepe Rubianes, un animal de teatro”, *El País*, Barcelona, 2 de abril de 1987.

¹²⁷³ Crítica de HERRERO, F., “Rizando el rizo”, *El Norte de Castilla*, Valladolid, 6 de marzo de 1987.

*que el rigor, la preparación y la calidad del actor orillan continuamente. Nos sugiere y convence hablando por teléfono, escribiendo a máquina, poniendo la televisión, siendo pájaro, santo, demonio, enamorado, monje asediado por el sexo o mil personajes más.*¹²⁷⁴

Del montaje dirá que tiene un buen trabajo dramático por parte del director, que ordena muy bien el show, que juega con inteligencia las luces, los espacios y limpia hasta el máximo los gestos y las onomatopeyas del actor permitiéndole lucir más y mejor. Un divertido y desbordante show.

EN RESUMIDAS CUENTAS. AUTOR: Pepe Rubianes. DIRECCIÓN: Hernán Zavala. INTÉRPRETE: Pepe Rubianes. VESTUARIO: Antonio Belar. Estreno: 2 de marzo de 1988, en el Teatro Victoria de Barcelona. En Madrid: Teatro Alfíl del 27 de octubre al 27 de noviembre de 1988.

En resumidas cuentas (1988) utiliza material de sus tres anteriores trabajos creando un "show" exhibicionista del actor. Con el escenario vacío y la ayuda de un diminuto micro, colgado en la camisa... y su mirada, su voz, manos y cuerpo, que el actor maneja a su antojo y al servicio de una onomatopeya de cuidado. Fabula historias que cuenta al público con quien habla en momentos, "actuando" en otros. Dos horas de encandilamiento a los espectadores. Facilidad para hacer que "veamos" en escena una tropa de centuriones romanos, decenas de policías y fuerzas de seguridad del Estado o un montón de tapas: calamares, aceitunas... saltando por el mostrador de un bar en perfecta formación militar. Enorme capacidad de síntesis, facilidad para sonorizar todo tipo de ruidos. El espectador ríe e imagina lo que cuenta, participa en la aventura. De golpe se pone serio y romántico y se enamora de una silla. Y todos creemos la nueva historia (Pérez de Olaguer, 1988b: 43).

Para el crítico Joaquín Vila, el actor consigue un estilo característico que hace que este espectáculo antológico tenga su sentido. Se adivina cansancio a la hora de elaborar esquemas dramáticos, tiende a la explicación, pero sus mejores trabajos son los realizados sobre estructuras dramáticas más torpes como el del asesinato de Vaccarízi en la prisión Modelo. Trabajos con fuerza crítica y carga corrosiva superior. Pero su imaginación queda demostrada en historias más textuales como la del camarero y las tapas

¹²⁷⁴ Crítica de PÉREZ DE OLAGUER, G., "El más difícil todavía de Pepe Rubianes", *El Periódico*, Barcelona, 9 de abril de 1987.

o mímicas como la del erotismo de la silla. Destaca su inteligente verborrea y su capacidad para ilustrar y subrayar con sonidos y ruidos producidos con la boca momentos esenciales en su estilo narrativo. Debe reflexionar y reencontrar los aspectos dramáticos que están en peligro de quedar enmascarados.¹²⁷⁵

¡POR EL AMOR DE DIOS! AUTOR: Pep Molina y Pepe Rubianes. DIRECCIÓN: Pep Molina. INTÉRPRETES: Pepe Rubianes, Cristina Dilla. VESTUARIO: Antonio Velart. MÚSICA: Joseph M. Bardagi. Estreno el 7 de septiembre de 1990 en Lérida. En Madrid: Teatro Infanta Isabel del 5 de febrero al 20 de marzo de 1992.

¡Por el amor de Dios! (1991) es un juego de amor que busca humanizar el triángulo Adán, Eva, Dios, convencido de que nos toman el pelo al hablar de la creación del mundo. El actor se mofa de ese pasaje bíblico y lo destroza en busca de la diversión (Pérez de Olaguer, 1991b: 46).

Un espectáculo dedicado al amor, que Haro Tecglen define como una leve suposición dramática, una representación mínima de Adán y Eva con la aparición del Diablo y algunos personajes. Ellos hacen de pareja, una pareja actual y casi mundial. Rubianes, solitario hasta ahora, ha encontrado pareja, una chica bonita y buena actriz, cuando la deja hablar; porque el cómico no es menos charlatán que antes. Ella tiene que hablar al mismo tiempo para intentar hacerse oír. Él es el mismo charlatán y más deslenguado que nunca. Una hora y pico cubierta de sus relatos, chistes, onomatopeyas, parodias y repleta de blasfemias y expresiones y gestos de orden sexual que puede molestar a algún alma sensible. Un texto con ingenio y a veces verdadera gracia y talento escénico de Rubianes y su compañera. La masa de público joven no se sintió nada molesta, muerta de risa a cuanto más deslenguado estaba, todo culminó en grandes ovaciones.¹²⁷⁶

SSSCUM! AUTOR: Pepe Rubianes. DIRECCIÓN y VESTUARIO: Damiá Barbany. INTÉRPRETE: Pepe Rubianes. SAXO EN OFF: Pepe Torres. VOCES: Mercé Pons, Lluís Marco. Estreno en Sabadell (Barcelona) 1992. En Madrid: Teatro Alfíl del 6 de abril al 1 de mayo de 1994.

¡Ssscum! (1993) es un ruido, un sonido, muchos y distintos sonidos. Título onomatopéyico, símbolo de los latidos del corazón en momentos de tensión. Siete historias sin conexión con protagonistas que son seres fracasados. Aquí se nos cuenta la

¹²⁷⁵ Crítica de VILA I FOLCH, J., “Rubianes i la seva antologia”, *Avui*, Barcelona, 7 de marzo de 1988.

¹²⁷⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Un deslenguado”, *El País*, Madrid, 8 de febrero de 1992.

esperpéntica historia de una madre gallega cuya gestación dura dos años durante los que el desgraciado padre queda reducido a un ojo, un ojo que mira ansioso y que está conservado en un vaso con agua. También aparece un pirata del siglo XVI, de vieja novela, enamorado de una preciosa prisionera y un negrito que quiere intervenir y no es autorizado, un hijo que quiere volver al seno de su madre, un cuarentón con su veinteañera, el facha de toda la vida... una hiperbólica noticia de enormes sucesos genitales que producen una “imago mundi” grotesca, rompedora, irresistiblemente irrisoria. Un retrato de la calle agrio como la visa misma. Ritama Muñoz-Rojas define el espectáculo como siete historias distintas, casi cincuenta personajes y una sola persona encima del escenario. Y sobre todo humor. Hora y media de función donde el actor no sale de escena y que requieren buenos recursos para representar tantos papeles: mimo, pantomima, sonidos onomatopéyicos, improvisación, cámara negra, luz y mucho actor.¹²⁷⁷

Para López Sancho es un poeta de lo grosero, romántico despendolado, artista feroz, destrozón casi genial, desmedido y lleno de espectacularidad, que brilla en un medio de “teatro pobre” en la que la imagen es la suya personal, llena de fuerza y envuelta en los más complicados sonidos risibles, imprevisibles, onomatopeyas que apoyadas en los ademanes y gestos más descriptivos y cómicos hacen su historia, siempre resbalando entre lo grosero y lo poético:

*Es un showman que añade a la palabra y al gesto una colección de “ssscums” con los que dibuja ruidos, emociones, actos materiales que sin ellos resultarían irrepresentables o insoportables. Todo esto se añade a su repertorio de palabras y frases, también muy descriptivas sacadas de los repertorios más “lumpen”, más tabernarios, más callejeros del lenguaje presente. Un gallego frenético y libertario al que le sobran toneladas de groserías, atrevimientos, desvergüenzas verbales, gestuales y “ssscums”. Pero todo hace de él un narrador que da vida a sus propias invenciones y obliga al espectador a tragarse todo y al tiempo desternillarse de risa.*¹²⁷⁸

¹²⁷⁷ Crítica de MUÑOZ-ROJAS, R., “Hora y media para interpretar a 50 personajes”, *El País*, Madrid, 31 de marzo de 1994.

¹²⁷⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “El tremendo ¡Ssscum! de Rubianes, en el Alfil”, *ABC*, Madrid, 13 de abril de 1994, pg. 92.

Luego vendrían otros espectáculos como *Rubianes 15 años* (1995), antología de sus espectáculos anteriores, hasta el *Rubianes, solamente* (1997), que mantendría en cartelera cinco años consecutivos. Antes de su muerte estrenará *Lorca eran todos* (2006) y *La sonrisa etíope* (2008)

Albert Vidal (*Barcelona*, 1946).

Actor, director, guionista, ha desarrollado una prolífica trayectoria en el terreno de la creación teatral. Ha producido obras de teatro visual, performances y otros trabajos relacionados con la actuación y creación. En teatro tiene cerca de sesenta producciones propias. Él mismo concibe y representa sus propios espectáculos como una variedad del *One Man Show*, creando espectáculos de una gran personalidad. A él se deben obras como *Máscaras y movimiento* (1969) y *Maketheaterup, El inicio de la jornada, Week-end y Trabaja, trabaja, que mañana es domingo*. Le seguirán *Charter, Mitos y ritos de la burguesía, Ópera solo, Cos, El aperitivo. El entierro*, que es un “happening” presentado en Vic en 1982, en el que “representa su propio entierro, con publicación de esquelas en la prensa, pompas fúnebres, encierro en el ataúd, etc. y en el que quizá señala el límite de su voluntad de participación en el ritmo orgánico del universo ¿Se puede ir más lejos? (Badiou, 1983: 12). Después llegarán *El hombre urbano, Museo urbano, Cosmos urbano y Variedades eróticas. Alma de serpiente* (1987), *De las malignas raíces del bien* (1990). El declara que lo que le interesa es la experimentación, la continua indagación: Yo me considero un investigador teatral más que un actor, pero de momento me sigo sorprendiendo con lo que hago (Pérez de Olaguer, 1985b: 23). En los principios de los noventa crea un género propio que denomina arte telúrico. Sus creaciones más recientes son *El príncipe (cants, danses y discursos)* (teatro Nacional de Cataluña, 2004) y *Repartiment* (2005), entre muchas otras aportaciones. En sus principales trabajos se presenta como una persona común y no como actor. Trata de crear la confusión entre teatro y vida. “Vidal consigue despertar un expectación alrededor de cada una de sus creaciones y tiene la capacidad de aglutinar a su público” (Badiou, 1983: 10). Reseñaremos dos de sus espectáculos presentados en Madrid.

EL BUFÓN. AUTOR: Albert Vidal. DIRECCIÓN e INTERPRETACIÓN: Albert Vidal. MÚSICA: Philippe Capdenat. Teatro Valle Inclán del 11 de abril al 3 de mayo de 1980.

El bufón (1980) es un espectáculo de actor único, en escenario vacío, en el que el actor juega con el vestuario y las luces. La primera parte del espectáculo se llama *Opera solo* y desarrolla el tema de las primeras horas de vida de un bebé: “*Durante el parto la comadrona, fumando un puro, incendia la clínica. Todos escapan incluso su madre, sin preocuparse de la criatura que, con sus propios dientes, corta el cordón umbilical. El bebé se tira por la ventana y aterriza en un mundo sembrado de antenas y automóviles*”. Así comienza la vida de este bebé activo que “no acepta la vida entre pañales y sale a ganarse la vida”. La segunda parte titulada *Charter* se refiere a las vacaciones de un ciudadano en un país extranjero, desde la obtención del pasaporte, viaje en avión, visitas y retorno. El texto se dice en un italiano macarrónico abiertamente cómico. “El espectáculo utiliza muchas técnicas para hablar de las tensiones y angustias de los tiempos actuales entre la bufonada y el espíritu histriónico”. (*El País*, 11-04-1980).¹²⁷⁹

En 1983 presenta **Parque antropológico**, un espectáculo que consiste en su propia exhibición durante tres días en el Zoológico de Barcelona con un cartel donde reza: “hombre urbano” y como si fuese un animal más recibirá la comida de manos de los empleados del zoo. “El *hombre urbano* no hablaba. Ni aullaba. Era un ser silencioso, no por falta de lengua sino por falta de cosas que decir”. Su pasado, reflejado en su alianza o en las fotos sobre la mesa, había dejado de serlo porque el presente deja de ser continuación del mismo y a la vez no colabora en generar un futuro. La jaula, isla física, supone una isla psíquica y este es el secreto de la poderosa atracción que ejerce sobre los espectadores a los que les resulta difícil averiguar si el ser encarcelado es un náufrago de sí mismo o si son ellos, los que se acercan a contemplarlo, los náufragos (Fábregas, 1983a: 7-9). Cuatro años después, el 10 de marzo de 1987, en el Metronom de Barcelona presentará una performance que titula **Exposició viva de personatges**, que consiste en reunir en una exposición a cuarenta personas, cada una perteneciente a una profesión u oficio diferentes, y todas ellas juntas son exhibidas ante un público. Se trata de jugar con la duplicidad del ver o ser visto, para ello trata de sacar el alma de cada profesional. Las pautas para los protagonistas de la exposición son las de mantenerse relajados, concentrados y tranquilos como cuando se coloca uno para hacer una foto de carnet o pasaporte (Fondevila, 1987b: 10-12). Se trata de presentar, en una sala dedicada a la exposición de objetos de arte, una exposición viva, en la que el público lo confrontará como una manifestación artística. La exposición presenta la vida con sus esperanzas y

¹²⁷⁹ Espectáculos, “*El bufón*, de Albert Vidal” *El País*, Madrid, 11 de abril de 1980.

desilusiones y la dedicación puesta en un trabajo que es el que forja el paisaje humano, mostrando cuarenta visiones del mundo personales y diferenciadas en función de un trabajo. Una muestra objetiva de nuestra sociedad (Abellán, 1987a: 12).

ALMA DE SERPIENTE. AUTOR: Albert Vidal. INTÉRPRETES: Albert Vidal, con la participación de 16 tamborileros de Hellín. Teatro Alfil el 13, 14 y 15 de noviembre de 1987.

En 1987 estrena *Alma de serpiente*:

Espectáculo que consiste en un túmulo de tierra en el centro de la platea, con los espectadores en círculo y ocupando el escenario. La ceremonia se inicia con quince minutos de redoble de un grupo de tambores, clarines y timbales de Hellín -una vieja tradición popular española vinculada a los ritos de muerte y resurrección-. Se crea así una atmósfera de significados ancestrales que conectan con la organicidad de los espectadores. La tierra comienza a moverse y poco a poco, como hecho sobrenatural, emerge el cuerpo de Albert Vidal. Se alza despacio, eludiendo todo gesto estereotipado, intentando hacer de la vuelta a la vida un proceso orgánico, un sentimiento de afirmación, cuyos puntos álgidos eran las campanadas que él mismo provocaba y la caída sobre su cuerpo terroso de un puñado de pétalos. Y nada más. El personaje pisaba la tierra de su tumba y desaparecía por una de las puertas de la sala. Sin anécdota, centrándose en una imagen ambigua que el imaginario del espectador tenía que completar. Escasos quince minutos de espectáculo que conducen la imaginación del público por los grandes temas del teatro de todos los tiempos, libertad, amor y muerte. Sin pareja de amantes, ni tiranos, ni asesinos por dinero o ambición, la representación era un luminoso y a la vez terrible claroscuro, donde la tierra era sepulcro y espacio vital. No se pronuncian palabras y el espectáculo es breve, pero dotado de extraordinaria capacidad de síntesis y de una sugerente abstracción. (José Monleón).¹²⁸⁰

Según Albert Vidal “en *Alma de serpiente* ha de avanzar paulatinamente la experiencia personal, subjetiva, entrar en nuevos estados de percepción y de experiencia,

¹²⁸⁰ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Alma de serpiente*”, *Diario 16*, Madrid, 27 de noviembre de 1987, pg. 25.

y luego hay que volver atrás y transmitir a los demás a través de signos, esta experiencia”. Una propuesta que considera nueva, entera, enraizada en el pueblo. No disfraza los tambores de Hellín, los presenta como tales. “Yo no he hecho una acción de espabilado intelectual, como hace la burguesía, que subjetiviza el arte popular [...] Aquí no existe ningún disfraz” (Fernández Lera, 1987d: 10-11).

DE LAS MALIGNAS RAÍCES DEL BIEN. Con GUIÓN, DIRECCIÓN e INTERPRETACIÓN: Albert Vidal. Con la colaboración de la Banda Municipal de Madrid. Estreno: 19 de marzo de 1990, en un solar en excavación, en la calle Príncipe de Vergara, en Madrid.

De las malignas raíces del bien (1990) es un espectáculo urbano ideado y protagonizado por Vidal, un entretenimiento lúdico y simbólico, una nadería original y coherente, un ejemplo del aprovechamiento de los espacios naturales que nos ofrece la ciudad y, en fin, una representación única, breve (treinta minutos), que deja el buen sabor de boca por la expresividad comunicativa del personaje en su lucha con la civilización urbana.

En las profundidades de la construcción, en el enorme socavón, Albert Vidal lucha con las fuerzas del progreso y trata inútilmente de enfrentarse a una potente grúa excavadora que le persigue hasta capturarlo y transportarlo a un camión lleno de arena en donde desaparece hacia el mundo exterior. Bella, irónica y actual metáfora del hombre apresado y destruido por la civilización. Eduardo Galán valora la actuación de Albert Vidal como muestra de un extraordinario dominio de la expresión corporal. El espectador observa, mediante sus movimientos, gestos y gritos, sus diferentes actitudes antes y durante la batalla y que van desde la actitud de dominio del espacio hasta el terror, pasando por la precaución, el miedo, la huida o la angustia.¹²⁸¹ Y Jesús Arias califica el espectáculo de una acción parateatral que dura media hora y que se desarrolla en el área de la obra de un aparcamiento entre los cruces de las calles Maldonado y Príncipe de Asturias. El intérprete, que está en el fondo de una excavación, a unos veinte metros de profundidad y con una serie de sensores conectados al cuerpo, efectuará “una danza y un canto a las fuerzas telúricas del interior de Madrid”. El actor califica esta acción de “intervención urbana” y se apoya para ello con la Banda Municipal, una grúa y un camión. La idea es

¹²⁸¹ Crítica de GALÁN, E., “*De las malignas raíces del bien*”, YA, Madrid, 21 de marzo de 1990.

que los sensores enchufados a un equipo de sonido reproduzcan a todo volumen los sonidos producidos por sus órganos (corazón, garganta, entrañas...).¹²⁸²

Luis Escobar (1908-1991).

Luis Escobar es autor, director y actor. Dueño del Teatro Eslava, dirigió el Teatro María Guerrero y el Teatro Español. Escribió algunas comedias como *Un hombre y una mujer* (1961). Pero su carrera está plagada de interpretaciones memorables, casi siempre encasillado en el papel de aristócrata con tintes paródicos (Santa-Cruz, 1989b: 36-39).

CUENTO Y NO ACABO. AUTOR: Luis Escobar. DIRECCIÓN: Carlos Fernández de Castro. Intérpretes: Luis Escobar y Carlos Hipólito. Teatro María Guerrero, en función única, el 26 de junio de 1989.

Cuento y no acabo (1989) es un homenaje a Luis Escobar, introductor de nuevas técnicas y autores en una época donde era impensable. Escobar es un "showman" sugestivo, que habla, interpreta, recita, canta y lo impregna todo de elegancia, bohemia y educación. Encarna un personaje difícil: el *hombre bien educado*, para el fácil porque artísticamente es un hombre exquisitamente educado, culto, con buen gusto y talentoso. Es la historia de su vida, que a modo de entrevista se va desgranando entre sonrisas y rasgos de humor. Sus comienzos, los fastos renovadores del Teatro María Guerrero donde estrena grandes desconocidos y nuevos autores extranjeros y españoles. Habla de directores, escenógrafos, pintores, actores y actrices que llenan una época de esplendor. También habla de sus triunfos extranjeros y las invenciones, ciclorama, la luz como decorado, escenarios giratorios, máquina de hacer nubes. Tiene una gran facilidad para pasar las candilejas y entenderse directamente con los espectadores. Una vida larga y plena y una madurez alegre, de talento, de un cierto delicado patetismo, de humor y de ternura. (López Sancho).¹²⁸³

Espectáculo-conversación que repasa la vida profesional de Luis Escobar en un periodo fundamental del teatro español. Carlos Hipólito, a modo de periodista, de contertulio, de réplica interpretativa y las más de las veces de apuntador, por pérdida de memoria de Escobar, fue haciendo con él un repaso por la vida profesional de este actor

¹²⁸² Crítica de ARIAS, J., "De las malignas raíces del bien", *El País*, Madrid, 19 de marzo de 1990.

¹²⁸³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Cuento y no acabo, un hombre de talento, Luis Escobar, en su homenaje", *ABC*, Madrid, 28 de junio de 1989, pg. 94.

septuagenario, que sobre el escenario bailó, recitó, habló, rió y, sobre todo, improvisó.
(Rosana Torres).¹²⁸⁴

¹²⁸⁴ Crítica de TORRES, R., “Ovación de opera para Luis Escobar”, *El País*, Madrid, 27 de junio de 1989.

LOS GRUPOS

Introducción

En los años sesenta surge el joven teatro, que irrumpe en la escena franquista, impulsado por vientos exteriores. Un teatro de grupo, renovador, combativo, que establece comunicación inmediata con el público, a pesar del metalenguaje, que ambos comparten. Es el llamado Teatro Independiente, formado por una serie de grupos teatrales y que desarrolla su actividad entre 1965 y 1985, con un gran auge en la década de los 70. Pero este teatro de grupo, por encima de cuestiones ideológicas, también significa una forma diferente de producir y distribuir el teatro, lo que comporta una verdadera renovación teatral. Sus creaciones son de signo colectivo, elaboradas en función de improvisaciones de los actores, con elección de textos nuevos, montajes que se nutren de fuentes alejadas del teatro (flamenco, fiesta, folklore). Sus producciones están dotadas de movilidad que permite llegar a todos los lugares. Esa dinámica, diseminada por toda la geografía, significó un gran proyecto de renovación teatral. El Teatro Independiente, que había nacido en respuesta al franquismo, con la democracia, sin censura, con subvenciones, multiplicación de centros dramáticos y crecimiento del teatro público, paulatinamente irán desapareciendo hasta que en 1985, el término pasa a tener un carácter casi despectivo, o simplemente historicista. Los grupos de teatro o cooperativas habían comenzado a denominarse compañías de teatro. Estos grupos procedentes del teatro independiente que perduraron, se caracterizan por:

Eliminar el tufillo de un teatro independiente pobre, sin perder en principio el carácter dinámico y agresivo de sus orígenes. Entendieron además de manera inteligente que sus discursos no podían ir eternamente dirigidos contra el poder, sobre todo a partir de que este empezaba a ser asumido por la izquierda, cuya política atendía por principio a la cultura y el teatro. De ahí que las trayectorias de los grupos que permanecieron desembocaran en unas etapas de suavizada crítica, dirigida de manera fundamental a conceptos sociales determinados, usos

costumbristas, cuando no se evaporaban en sutiles historias oníricas (Oliva 2004: 78).

Los años ochenta serán años intensos y polémicos, traerán cambios notables a nivel político y una reactivación cultural. Traen la consolidación de la democracia e instauración de las nuevas autonomías, asegurándose las ya existentes. Los partidos políticos quedaran definidos tal y como los conocemos ahora. Culturalmente hay una eclosión de nuevas tendencias debido a la apertura, surge “La Movida”. En el campo del teatro se producen varios acontecimientos relevantes, una progresiva desaparición de los grupos independientes -algunos pasan a grupos estables- y aparición de otros denominados de segunda generación del teatro independiente y que ya carecen de la impronta política. Entre estos últimos tenemos a La Fura, La Cubana, Zotal, La Tartana, Teatro del Norte, La Zaranda, Atalaya, Arena Teatro, Xarxa Teatre, etc.

En todos estos grupos hay al menos un mentor que aporta el invento, la originalidad, lo que los define como producto específico y que como tal se vende. Es el caso de Joant Font, en Els Comediants; Marcelli Antúnez, Carles Padrís y Pere Tanyá en La Fura dels Baus, a los que se unieron Xavier Cereza, Jürgen Müller, Alex Ollé, Jordi Arús y Pep Gatell en sucesivas etapas. Situación semejante ocurre con Els Joglars y Albert Boadella; La Cubana con Jordi Millán; Dagoll-Dagom con Joan Lluís Bozzo y Anna Rosa Cisquella; La Cuadra con Salvador Tàvora; y Paco Sánchez en La Zaranda. Sus nombres no siempre aparecen en los carteles, pero es conocido que detrás de cada una de estas empresas hay un creador y posteriormente aparecerán como creadores del espectáculo o del texto del mismo, ya que el espíritu cooperativista de un principio evoluciona hacia una creación más codificada y de trayectorias reconocibles. Son autores implícitos en la compañía e imposible de considerarlos fuera de ella, dependientes del colectivo con el que trabajan (Oliva, 2002: 267-268). Todos estos grupos van a evolucionar de un colectivo de actores y técnicos fijos hacia un sistema de empresa similar a la tradicional, con contratos por obra, sustituciones y todo lo referente a la ley de oferta y la demanda. “Aparece un nuevo marco empresarial, en el que los responsables artísticos y económicos de los grupos utilizan la marca de la casa como reclamo, en vez de un actor o director de fama que, en otro tiempo, daba nombre a la compañía” (Oliva, 2002: 267).

Vemos pues como, en los ochenta, el teatro independiente, que critica la sociedad y la política, pierde su sentido crítico a cambio de medios para experimentar. Los grupos alternativos desaparecen o se transforman en poderosas empresas de producción, tanto o

más que los teatros públicos. Se convierten en productoras que desarrollarán una línea de trabajo teatral específico y brillante, pero sin entrar en espacios para la investigación y sin correr los riesgos que esto lleva consigo. Cada uno de estos grupos maneja un tipo de repertorio distinto. Un repertorio en el que suelen estar presentes los nuevos autores españoles con obras originales u otras, elaboradas entre los propios actores y que dan como consecuencia una especie de trabajo colectivo, de muy diferentes sentidos y formas. Aun tiempo ofrecen crítica política, divertimento con humor directo y hasta chabacano e innovaciones estéticas (Oliva, 2002:225). La conversión de estos grupos en empresas da lugar a una especie de mitificación de grupos o formulas escénicas como signo de inventiva o modernidad.

ENTRE EL TEATRO INDEPENDIENTE Y EL GRUPO COMO ENTIDAD

Uno de los grandes grupos de los años setenta, es sin duda, el Grupo **Tábano**. Su teatro se basaba en una vuelta a las fórmulas del teatro popular y de barraca. Nace con el espíritu del teatro independiente y un afán crítico hacia políticos y estructuras sociales. En su evolución vemos como el grupo va compactándose y creando una identidad que le va a ser característica. No llegará a dar el paso que darán otros grupos para su supervivencia y desarrollo y terminará disolviéndose como muchas de las compañías independientes.

Tábano.¹²⁸⁵

Es un grupo de teatro independiente de Madrid, dirigido por Juan Margallo y creado en 1968, con la intención, como sugiere el nombre, de aguijonear y espolear con sus picotazos la adormecida vida social y teatral de la época. Después de sus montajes iniciales, entre los que se cuenta la creación colectiva *El juego de los dominantes* (1968), encontrarán su estilo con el espectáculo *Castañuela 70*. Este espectáculo, representativo del tardofranquismo, configurado como una revista paródica de la España de charanga y pandereta, se estrena en 1970, en colaboración con el grupo musical “Las madres del cordero” y en el teatro Marquina. Se repone en la Comedia con gran éxito.¹²⁸⁶ A partir de entonces el grupo evoluciona hacia un estilo caracterizado por su crítica hacia las estructuras políticas y sociales dominantes en España y una forma inspirada en los

¹²⁸⁵ Sobre este grupo hemos consultado la siguiente bibliografía: AMORÓS; MAYORAL y NIEVA, 1977.

¹²⁸⁶ El texto de este espectáculo está recogido en la publicación Primer Acto nº 125, octubre, pg. 46-60.

géneros populares como la farsa, la revista, el circo, el vodevil o la comedia ligera y sin renunciar a los textos de autor. Basada en la obra de Schiller, estrenan *La ópera del bandido* (1976) en la sala Cadarso de Madrid. Entre sus sucesivos espectáculos cabe citar la creación colectiva:

CAMBIO DE TERCIO. Creación colectiva del grupo Tábano DIRECCIÓN: Colectiva. Estrenada en 1976 en Barcelona. En Madrid: Sala Cadarso del 30 de marzo al 29 de mayo de 1977.

*Cambio de tercio*¹²⁸⁷ (1977) es una reflexión sobre el paso de la dictadura de Primo de Rivera hasta el advenimiento de la II República, concretamente desde 1926 a 1931. Básicamente toma como protagonista a un modesto obrero que, después de vivir la guerra de África, acaba por militar en grupos violentos de la ultraderecha, convirtiéndose en enemigo de su propia clase. Al personaje, Nicolás Ceballos, se le adjudican unas Posiciones que delimitan una tipología de carácter histórico. Así, el discurso político es expresado en anécdotas representativas, que pueden ser expuestas popularmente, casi circescamente. Nicolás es un pequeño héroe de la guerra de África. Allí asumió ideales que no le correspondían y acabará como pistolero a sueldo de una banda fascista empeñada en impedir la llegada de la República. Su traición es tal, que llega a usar el arma contra su propio hermano. Acontecimientos ocurridos entre los años 1926-1931. Final de la guerra de África, Final de la dictadura de Primo de Rivera, Gobierno de Berenguer, Elecciones y proclamación de la República. Para los paisanos fue la revuelta de los soldados, la crisis económica, las luchas obreras, la huelga, el cierre de las fábricas, el paro, la esperanza democrática, el pistolero fascista, el triunfo popular de 1931. Para el espectador todo a la vez y sensación de que las cosas suceden así y que los pistoleros, después de 1931, hicieron solamente un repliegue táctico. Tono zumbón, farsesco, caricatura.

Un trabajo de dramaturgia a partir de materiales muy dispersos. Escenas sueltas con “gags” rápidos -caídas, disparos, golpes- muy de cine mudo. Vestuario sorprendentemente expresivo. Teatro del teatro de los años 30, con soldaditos y cupleteras, mancebos y principales, tiendas y trastiendas y gente tomando café con leche. Espacio escénico versátil partiendo de maquinaria sencilla, una pasarela, un escenario con cortinas y un teatrillo al fondo que hará de todo -escaparate, vidriera, ábside de la iglesia-... Todo

¹²⁸⁷ El texto de referencia sobre esta obra que manejamos en nuestro estudio es: TÁBANO, 1978.

tiene que ver con el utillaje que ha sido característico de ellos. El mismo baúl, también, con lo que han sido sus recursos estilísticos: el lenguaje del music-hall, la zarzuela, el circo, el cine mudo, el melodrama, la fotonovela, el sainete... De todo ese material han rebajado las dosis de gracia ligera, de circo y -se han hecho mayores- su esqueleto político es ya maduro. Espectáculo «brechtiano a la ibérica», con el desgarró esperpéntico, la causticidad y la mala leche que han sido las señas de identidad de este grupo madrileño. Támano cambia en esta obra un habla de elipsis y sobreentendidos, parábolas y todo eso que ha sido usual, por una historia más concreta. No hace falta substituir nombres. En esta trama melodramática, con amores imposibles, cabaretes, soldados y señoritos, tres personajes van a tomar un relieve especial, son la señora Nemesis y sus dos hijos. El uno -el personaje central, un antihéroe- será soldado en África, vengador desesperado de sus amores contrariados, presidiario, parado y pistolero fascista. El otro, aunque víctima del mismo estado de cosas, es decir, por esa razón, es un luchador cenetista. Tenemos aquí un teatro didáctico, en el que la trampa anecdótica se adelgaza para dar relevancia, cada vez más, al contexto sociopolítico. Autocrítica multitudinaria, ejercicios espirituales o simplemente en una purga colectiva, para todo sirve el espectáculo del Támano (Álvaro, 1978: 236-238).

Xabier Fábregas, en el comentario en *Avui*, data el tiempo de la acción y el asunto consiste en ordenar las cosas y reflexionar libremente sobre ellas. Eso es *Cambio de tercio*, iluminar el pasado a partir de lo que ahora ocurre, hablar de ahora con la excusa del pasado. Hablar públicamente, con libertad, de realidades que se han querido disfrazar. Támano fue creador de un estilo, que parecía un callejón sin salida y que encontró su fórmula. Teatro popular, inmediato y directo, que subraya los distintos niveles de lectura posible. Teatro que subvierte el lenguaje de la subcultura para aprovecharse de él y destruirlo a la vez. Ese lenguaje ha sido instrumento de alienación y reventarlo frente al público popular es parte de un juego saludable.¹²⁸⁸

El crítico P. M. B. escribe en *Hoja del Lunes* que *Cambio de tercio* sorprende menos, quizá por desgaste de estilo o por problema de actores, pero todo sale menos brillante: “En ese feudo de lo grotesco me dio la impresión de que el público no llegaba a soltarse plenamente, las risas y los aplausos no eran un coro rotundo”. Cree que Támano empieza a exigir una respuesta más meditada a los espectadores. Contrario es Antonio Valencia que lo considera un trabajo artístico de sana tendencia y con intento de maridar esperpento

¹²⁸⁸ Crítica de FABREGAS, X., “Cambio de tercio”, *Avui*, Barcelona, 30 de octubre de 1976.

y Brecht, con aire de “coña” española, sainetesca y divertida en su sátira. “Un grupo teatral que sabe lo que hace y lo hace bien. La obra, los componentes, la puesta en escena, fueron muy celebrados y aplaudidos en el estreno y, efectivamente, lo merecieron”. Luis Álvarez refiere que Tábano, magnífico y serio grupo teatral, presenta cierta «tendenciosidad» en su construcción y muestra cierta incapacidad de autoanálisis: “La lucha de la libertad desde los bajos fondos hay que cambiarla por una investigación polémica de la libertad para salvarse de la alienación que lleva consigo todo radicalismo, ahora inoportuno”. Y Lázaro Carreter lo define como sarcasmo y parodia para lanzar un mensaje revolucionario: “un proletario debe ser fiel a los de su clase”. Esta «tesis», que podía dar un sesudo dramón didáctico, Tábano la sirve arropada por un excipiente literario, plástico y musical de notable eficacia.¹²⁸⁹

El grupo también realiza versiones libres de otras obras y a la ya mencionada *La ópera del bandido* hay que sumar *El nuevo Retablo de las Maravillas*.

EL NUEVO RETABLO DE LAS MARAVILLAS. Del Grupo Tábano DIRECCIÓN: Tábano. Teatro El Gayo Vallecana del 8 al 25 de marzo de 1979.

El nuevo Retablo de las Maravillas (1979) escenifica y llena la versión de *El retablo de las maravillas* de Cervantes de una anécdota crítica, de fuerzas vivas y sus negocios urbanísticos, pero, sobre todo, de trucos de prestidigitación circense, como en su espectáculo *Robinson*, y de pasodobles, como en *Castañuela 70*. “Los intérpretes están fondones, sus cabelleras encanecen y ralean dejando ver el paso de los años, pero muestran el entusiasmo y espíritu indomable, templado en muchos años y caminos, con su mensaje teatral (A Valencia).¹²⁹⁰

UN TAL MACBETH. Del Grupo Tábano. DIRECCIÓN: Guillermo Heras y Carla Matteini. INTÉRPRETES: Ángel de Andrés, Luis Brión, José Camacho, Valentín Gascón, Carlos Kaniowsky, Ángel Martínez, José Modar, Juan Prucho y Teresa Pardo. ESCENOGRAFÍA: Ricardo Turégano. MÚSICA: Luis Mendo. Estrenada en 1979 en el Festival de Oporto. En Madrid: Teatro del Centro Cultural de la Villa del 22 de febrero al 23 de marzo de 1980.

Luego llegaría *Un tal Macbeth* (1980), que partiendo de la obra de Shakespeare y pasando por el filtro de la novela negra, ofrece unos contundentes resultados

¹²⁸⁹ Este último bloque de críticas las hemos recogido de ÁLVARO, 1978: 236-238.

¹²⁹⁰ Crítica de Antonio Valencia tomada de: ÁLVARO, 1980: 240.

contemporáneos sobre la tragedia del poder. *Un tal Macbeth* no pretende cambiar la cara de Tábano, sino ampliar su ya variopinto conjunto de gestos dramáticos. Después de once años en el terreno experimental de los llamados «géneros menores» -circo, *music-hall*, variedades, cabaret-, quedaba este apartado de novela y cine negro, para completar todas estas manifestaciones populares al servicio de una ideología concreta.

Tábano, con un complejo golpe de estética, intenta un triple salto en el tiempo. Teatro isabelino situado en el mundo del hampa de los años 30 como reflejo de un presente bien concreto. Se trata de mostrar la eternidad de los diabólicos mecanismos del poder, que Macbeth no era hijo circunstancial de su época, sino fruto terrorífico de la especie humana. Aquí queda convertido en un gangster de Chicago, miembro de una banda y de Shakespeare solo queda la raíz, el alcanzar el poder por cualquier camino y mantenerlo a cualquier precio. Nada parará el instinto de poder del príncipe y nada frenará al gangster. Paralelas psicologías, mismas metas y nuevas vestimentas. A su lado, aquí también, Lady Macbeth en su doble y determinante papel de mujer ángel-demonio. Ella irá borrando las huellas del crimen y olvidando al tiempo la conciencia de él. El mismo juego, las mismas pesadillas, la misma maltratada sociedad atrincherada a golpes de violencia. El lenguaje de las armas, de la sucia política, del terror. Todo llega a través de formas expresionistas, donde las escenas se suceden con la tensión de aquellos rodajes cinematográficos oscuros y fríos, con un aliento persistente de terror, de sorpresa siempre contenida, de lucha sin tregua entre seres e instituciones al margen de la ley y que, al fin, resultan ser la muestra más contundente de cualquier sociedad presente. La representación se ajusta a una estética concreta. El tratamiento del original no resulta molesto en su metamorfosis. El final del dictador homicida llega lentamente, los hilos del destino que le situaron como jefe de la banda le llevarán también a su destrucción en una espiral de violencia que no conoce retrocesos. Muerto Macbeth, el nuevo «rey» ocupa el sangriento trono y deja intuir que ni su reinado ni cualquier otro podrán ser nunca menos turbulentos que el pasado. Queda así cerrada la tesis de que el poder lleva en su génesis la injusticia y la violencia. Vemos en este espectáculo como lo festivo de los montajes de Tábano deja paso a un tratamiento corrosivo y tenso (Álvaro, 1981: 190-191).

Se cuenta una historia de gangsters cuyo interés flaquea en ocasiones porque el espectador ve un ensamblaje cuidado en la dramaturgia, con perfecto conocimiento de lo teatral, pero reiterativo. Con un perfecto trabajo de dirección y actuación, el conjunto queda extenso en tiempo y corto en finalidades, pero espera la sorpresa final. Las últimas claves serán descubiertas con todo lujo de perfecta carpintería dramática. Resulta que

Tábano no quería hablar de los gangsters, de sus luchas, del lenguaje de las armas, quería hablar de nosotros, de nuestro momento, de la muerte del dictador y de la coronación del rey. Apenas cuatro frases y todo esto queda al descubierto. Una cadena de aciertos, con aspectos menos brillantes, pero perfecta construcción dramática, sin la semilla del entretenimiento. El interés queda un tanto sacrificado por no desvelar la sorpresa final.

HARO TECLEN cree que vestir a los personajes con los tópicos del Chicago de los *gangsters* produce el primer error. Considera que *Macbeth*, evidentemente, puede suceder entre *gangsters*, pero entonces sería de otra manera. Así los planos no casan, no producen la sensación ideada por los creadores. LÓPEZ SANCHO piensa que aproximar *Macbeth* al *thriller* es una buena idea, aunque no sea una idea nueva. ANTONIO VALENCIA piensa que o se encara el *Macbeth* como Ionesco, para reescribirlo, o se trata de una aventura mínima, que no descubre nada en el teatro ni en la *serie negra*. FERNÁNDEZ SANTOS escribe que Tábano ha ideado un magnífico dispositivo escénico para una original visión en clave *negra* de *Macbeth* y que la funcionalidad del escenario les permite desarrollar el drama con facilidad y un ritmo endiablado. Encuentra, sin embargo, dos cosas que fallan, por un lado, la versión -híbrida y tímida- y por otro, los intérpretes. Y ADOLFO PREGO considera que solo los grandes intérpretes pueden salvar con su talento los abismos que surgen acá y allá... Esta transposición de *Macbeth* al mundo del «gangsterismo» moderno, requiere un profundo trabajo de demolición y reconstrucción. Las alusiones a la actualidad no resuelven en absoluto el problema.¹²⁹¹

SE VIVE SOLAMENTE UNA VEZ. AUTOR: Manuel Vázquez Montalbán. Grupo Tábano. DIRECCIÓN: Guillermo Heras. INTÉRPRETES: Alicia Sánchez, Celia Ballester, Vicente Cuesta. Luis Araujo. Enrique Benavent, J. Rodríguez Blanco, Luis Brión, José Nodar, Juan José Perucho. MÚSICA: Aute, Toni Cruz, Mendo. Fernández Guerra, O. Montilor. MÁSCARAS: Juan Guillén. Sala Olimpia del 6-12-1980 al 18-1-1981.

Se vive solamente una vez (1981), sobre la novela *Cuestiones marxistas* y algunos otros textos de Vázquez Montalbán, donde tratan el improbable encuentro entre el fundador del marxismo y los hermanos Marx. Una obra que pecaba de exceso de aglomeración de situaciones y personajes y cuya intencionalidad política iba dirigida contra el pacto de la Transición.

¹²⁹¹ Todas las críticas sobre esta obra están recogidas de ÁLVARO, 1981: 190-191.

Para HARO TECGLLEN es un espectáculo que no funciona. Es una mahonesa que no liga, se corta a cada paso. Cree que un espectáculo formado con retazos, con forma de *collage* o con “material de descombro” es un enorme riesgo y aquí se cumple... Ni la calidad literaria de Vázquez Montalbán, ni el trabajo de Tábano en su lucha por otro teatro, están presentes en este espectáculo. LÓPEZ SANCHO encuentra en algunos momentos al Tábano informal, desenvuelto o con intuición aguda y en otros, un trabajo que busca planos más reflexivos. La lectura del libro de Montalbán, dice, impone esas consecuencias. Este espectáculo, no es ni *Cuestiones marxistas*, ni una creación autónoma completa, es un espectáculo con garra,... desigual, inspirado, vibrante, experimentador. Finaliza diciendo que este nuevo montaje de Tábano merece ser visto. GÓMEZ ORTIZ. lo califica de juerga a la que han invitado a Hamlet, Umberto Eco, Carmen Miranda, Trotsky, Carolina de Mónaco, Mao, Capitán Nemo, el Estrangulador de Boston, Togliatti, Nietzsche, Peter Ustinov, Muchacha Dorada, Concha Piquer, Dyd Charisse y Harpo y Groucho Marx... Y termina invitando a que vayan a verlo: “asistan a una fiesta, dirigida por Guillermo Heras, en la que el público se divierte con ganas”. ANTONIO VALENCIA dice que es una gran creación, que muestra la madurez del humor teatral e intelectual en el fondo. De los intérpretes dice que la figura de Groucho está excelentemente interpretada en gesto y movimiento, con una dicción demasiado apoyada en él, por Vicente Cuesta. Del resto, toda la serie de compañeros -frégolis en sus transformaciones-, destaca, con premio especial para el monólogo de Mrs. Marx, a Alicia Sánchez y también al Harpo de Luis Brión. “*Todo y todos admirables y extraordinariamente aplaudidos en el estreno*”, al que asistió el autor Vázquez Montalbán. FERNÁNDEZ SANTOS habla de hallazgo e intuición en escenas magistrales, como la del “sueño erótico” de Groucho, la de la tumba de Miss Brown, o la del montaje de la mujer de Groucho. Considera que de haber conseguido mantener todo el espectáculo en el tono de las citadas escenas, tendrían en su historial otro trabajo magistral, pero como no lo han hecho, concluye que nos han proporcionado una esperanza y una frustración simultáneamente.¹²⁹²

Posteriores son: *La mueca del miedo* (1982) y *El suicida* (1983), sobre texto de N. Erdman, presentada en el Real Coliseo de Carlos III. Tras esta última obra, Tábano se disolvió y algunos componentes pasaron a otros grupos. En 1996 volvieron a juntarse para escenificar, en el Teatro de La Latina, una segunda versión de su más exitoso espectáculo, esta vez titulado, *Castañuela 90, el desmadre nacional*.

¹²⁹² Todas las críticas están recogidas en: ÁLVARO, 1981: 214-215.

GRANDES Y DURADEROS GRUPOS

Veamos ahora aquellos grupos que evolucionan de colectivo de actores hacia un sistema de empresa, con contratos por obra y demás aspectos referentes a la ley de la oferta y la demanda. En este primer bloque veremos los grupos de Els Joglars, Dagoll Dagom, La Cuadra de Sevilla y La Zaranda.

Els Joglars crea unos espectáculos que se han de ver, no se pueden explicar. Es un teatro cuyas señas de identidad son la sátira, la transgresión y una mezcla de inclinación popular e investigación escénica. En su evolución parten del silencio total y la desnudez escenográfica y de vestuario y luego va incorporando objetos, gritos, palabras, frases, texto y una escenografía cada vez más compleja que culmina en sus tres obras de la Trilogía. Son un referente esencial de la escena española. Su teatro es rupturista, con un lenguaje escénico perfectamente identificable, que reclama la complicidad del espectador y con un espíritu independiente de oposición y crítica al ambiente cultural en el que vive. Albert Boadella es quien toma las riendas del grupo. Este actor y director, convertido con el pasar del tiempo en dramaturgo y escritor de sus propias ideas, es considerado el mayor de los iconoclastas del teatro español. También es uno de los geniales directores, con trabajos de calidad tan extraordinaria, que han eclipsado títulos francamente mediocres. Su trabajo lo ha desarrollado al frente de la compañía Els Joglars, aunque esporádicamente ha realizado montajes como autor y director fuera de esta formación. El descaro, la desfachatez, la osadía tanto conceptual como formal, caracterizan a este gran creador (Oliva, 2002: 268-269).

Dagoll Dagom se inicia creando espectáculos con una línea impoluta dentro de las variantes del género con música, que busca no contaminarse de comercialidad. Posteriormente se abre a la modernidad, a la realización intachable, al buen gusto, siempre con un guiño de complicidad al público; demostrando así, que es posible montar grandes musicales entre nosotros, sacrificando, a cambio, parte del rigor, del compromiso y sentido con los que había nacido la compañía (Centeno, 1996: 259).

La Cuadra es uno de los grupos españoles con mayor reputación y proyección internacional. Dirigido por Salvador Távora, autor asimismo de la dramaturgia de sus espectáculos, debe el desarrollo de su proceso creador al decidido apoyo de un mercado internacional, que le ha ofrecido la posibilidad de trabajar en los grandes centros teatrales del mundo. Su peculiar estética, paradigma del teatro independiente español, radica en la

búsqueda de la autenticidad de una Andalucía falseada desde instancias oficiales y en su conexión con los problemas del hombre a través de una aguda sensibilidad sociopolítica. Esto dignifica el grupo a través de su compromiso social y establece su singular lenguaje teatral. En su primera época refleja la Andalucía desgarradora, prescindiendo de la visión folclórica, trabajando desde la sinceridad, combinando lirismo y dramatismo, ternura e ironía. Estas señas de identidad se van diluyendo paulatinamente detrás de unas elevadas producciones y grandes alardes escenográficos. Távora, en su hacer, actúa de manera distinta a la habitual, no parte de un proyecto en germen y plasma la idea, sino que parte de la idea ya plasmada, que ve como un cuadro perfectamente acabado, y luego la justifica perfilándola con el color, la música, la luz y la palabra adecuada. José Monleón señala que el rechazo popular de este cartesianismo verbal es, muchas veces, solo retórica (Monleón, 1988: 6-15).¹²⁹³

“La Zaranda tiene un raro talento o intuición sobre la teatralidad. Su lenguaje verbal y su capacidad para crear imágenes consiguen una poética verdaderamente singular”. Juegan con elementos simples en una sugerencia constante (Centeno, 1996: 422). Su trayectoria tiene como constantes teatrales, el compromiso existencial y la fidelidad a sus raíces tradicionales; como recursos dramáticos, el uso simbólico de los objetos, la expresividad visual, la depuración de textos y la plasmación de personajes límites; y como método de trabajo, un riguroso proceso de creación en comunidad. La Zaranda desarrolla una poética teatral que, lejos de fórmulas estereotipadas o efímeras, se ha consolidado en un lenguaje propio, que siempre intenta evocar a la memoria e invitar a la reflexión. Multitud de objetos polvorientos y ajados por el uso recrean en las obras una atmosfera especial. Personajes unidos por vínculos absurdos, que repiten obsesivamente un puñado de frases que hablan de irracionalidad de la existencia, de la miseria del destino y del paso del tiempo. “Concebimos el teatro como la ansiedad de expresar lo que somos de acuerdo con la confidencia poética de nuestros sentimientos (Población, 1986d: 42).

¹²⁹³ Esta declaración de José Monleón aparece en un artículo titulado *La llegada de La Cuadra a la escena española*, que aparece en un especial muy interesante, sobre el grupo, titulado *La Cuadra en olor de Alhucema* y que fue editado por el Centro de Documentación Teatral. Se vendía conjuntamente con la revista N° 60 de *El Público*, publicada en septiembre de 1988. Otros artículos que comprenden este especial sobre La Cuadra son: *Tras el rastro de diecisiete años* (Rosalía Gómez), *La Cuadra en ocho tiempos* (Julio Martínez Velasco), *Oír las enredaderas del lamento* (José Luis Ortiz Nuevo), *Távora del negro al color* (Francisco Millán), *La saga de las máquinas y la llegada de los animales* (Javier Rodríguez Piñero), *De “Quejío” a “Alhucema”*. *Textos de Salvador Távora* (Salvador Távora).

Els Joglars.¹²⁹⁴

Carlota Soldevila, Antoni Font y **Albert Boadella** forman un grupo de teatro independiente, Els Joglars, como agrupación amateur, en 1962. En esta primera etapa, muy influida por Décroux y Marceau, y que se alarga hasta 1967, el grupo se especializó en representaciones basadas en el mimo clásico. Son pantomimas llenas de gags visuales y efectos sorprendentes, que ya les confieren sus señas de identidad. Su primer espectáculo fue *Mimodrames* (1962), seguirán *El arte del mimo* (1963), *Els deixebles del silenci* o *Los discípulos del silencio* (1965), *Pantomimas del music hall* (1965), *Mimetismes* (1966) y *Caleidoscopio* (1967). En 1968 pasan a ser profesionales y varían su concepción artística hacia vías de comunicación más abiertas. Un trabajo más basado en la expresión corporal, que ya tiene la palabra como soporte, acentuando la mirada crítica y esperpéntica sobre la sociedad. A esta época pertenecen los espectáculos, *El Diari* (1968), basado en el repaso de las secciones de un periódico cualquiera -sucesos, deportes, necrológicas, internacional, publicidad, etc.- y *El Joc* (1970), espectáculo con cierto aire de improvisación, que evita las ideas preconcebidas. Todavía prima el silencio, pues la palabra apenas sale en forma de sonidos, cacofonías, melodías, dentro de un sistema crítico. En este momento comienzan sus giras fuera del ámbito catalán. Después llegan *Cruel Ubris* (1972), con el mismo método de trabajo, y *Mary d'Ous* (1973), por la que reciben el premio Serra d'Or y del que Nieva dijo: “Espectáculo crítico, satírico, atrevido y novísimo. Espectáculo de enfrentamiento colérico contra lo cotidiano convertido en vicio, espectáculo en donde el hombre es juzgado como obcecado negador de su propia vida” (Nieva, 1973a: 4).

Con la llegada de la Transición estilizan su dramaturgia y la llenan de elementos de crítica y provocación. Estrenan *Alias Serrallonga* (1974), espectáculo inspirado en el popular bandolero catalán del siglo XVII, con un guiño al nacionalismo -se escuchan los sonos de *Els segadors*-, pero por otro lado, ridiculizan el patriotismo fanático mediante un *striptease* de Serrallonga, que muestra sus calzoncillos estampados con la bandera catalana. Un complicado montaje donde la actriz Gloria Rognoni se precipitó al vacío y quedó parálitica. El inicio de la tercera etapa, en la que se mantendrán durante todos los ochenta, viene marcado por el estreno de *La torna* (1977), primer escándalo del grupo. Una obra -recuperada para la escena en 2005- que indagaba en la ejecución, en 1974, del

¹²⁹⁴ Sobre este grupo y su creador Albert Boadella hemos consultado las publicaciones: JOGLARS, 1987 y 2001 y BOADELLA, 2001.

titiritero polaco Heinz Chez junto con el anarquista Salvador Puig Antich. La obra les costó cárcel, exilio y desmembramiento del grupo. Todo el mismo año que conseguían el Premio de Teatro de la Generalitat de Cataluña. Boadella es procesado por ofensas e injurias al ejército pero consigue fugarse. Sus compañeros experimentaron la cárcel. Tras el altercado Boadella reconstruyó, desde su exilio en Francia, el grupo, ofreciendo nuevos montajes e iniciando un proceso de depuración estilística (López Mozo, 1982: 12-27). Desde entonces la polémica siempre lo ha acompañado. “La visión apocalíptica, la sátira de la clase media catalana, la crítica a las instituciones y los poderes fácticos, son constantes en sus montajes, siempre dentro de una estética limpia y que acentúa el trabajo del actor. El humor y la ironía son sus mejores armas”.¹²⁹⁵

M-7 CATALONIA. Del Grupo Els Joglars. DIRECCIÓN: Albert Boadella. INTÉRPRETES: Anna Barderi, Carmen Periano, Pituz Fernández, Rafael Orri, Ramón Teixidor, Antonio Vicent Valero. ESCENOGRAFÍA: Fabia Puigcerver. Teatro Fígaro del 5 de octubre al 5 de noviembre de 1978.

M-7 Catalónia (1978) explica el trabajo de unos científicos fascinados por el hallazgo de los vestigios de una cultura catalana, definitivamente extinguida. *M-7 Catalonia* es una sátira del proceso homogeneizador de las sociedades, que convierten la historia y peculiaridades distintivas de las mismas en recuerdo arqueológico. Así las culturas mediterráneas -andaluza, sarda, corsa, provenzal- se homogenizan. Entre ellas Cataluña, cuyos últimos sobrevivientes, tres viejos y una vieja, son exhibidos al público para ilustrar la conferencia antropológica que, sobre dicha cultura, pronuncian dos doctores. Con esta excusa Boadella describe al pueblo catalán irónicamente, con sus peculiaridades frente al amor, al sexo, a la religión, a la familia.

La crítica en general es positiva. LÓPEZ SANCHO encuentra momentos de aguda comicidad crítica, de germinal poesía y otros, más pesados de relato costumbrista sociológico. Cree que hay más riqueza de mímica y de elementos paraverbales que de calidad conceptual. Según él, falla el contenido y el elemento de provocación porque se centra en la pantomima religiosa. Las connotaciones políticas del largo aplauso final, dice, que valen por su intención pero merman el premio a la neta calidad artística. Para GÓMEZ ORTIZ el texto tiene interés pero cabecea hacia el tópico y no sería demasiado sin la magistral interpretación. GARCÍA RICO afirma que *M-7 Catalonia* constituye teatro puro, que supone una apuesta política implícita que en este caso está explícitamente

¹²⁹⁵ Artículo sin firmar: “Escrito para los ochenta: los dramaturgos”, *El Público*, nº 82, año 1991, pg. 59.

expuesta sobre el escenario. A FERNÁNDEZ SANTOS también le gustó la función de la que dice: “Todo en este espectáculo nos envuelve y nos captura. Combinación de medida y exceso que despierta solidaridad”.¹²⁹⁶

A partir de esta fecha el grupo se instala en Pruit (Barcelona), lugar donde produce los espectáculos posteriores y exploran algunos temas de su interés. Entre ellos están, la difícil supervivencia de una cultura como la catalana en una civilización cada vez más anglosajonizada, la vindicación del mundo mediterráneo, la reflexión sobre el futuro incierto de la humanidad, etc. Estrenarán *La Odisea* (1979) y *Laetius* (1980).

LAETIUS. Creación colectiva de Els Joglars. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Albert Boadella. INTÉRPRETES: Anna Barderi, Carmen Periano, Pitus Fernández. Doménec Reixach. Antonio Vicent Valero. Teatro Bellas Artes, CDN, del 23 de septiembre al 12 de octubre de 1980. Interpretada en castellano.

Laetius (1980). Un espectáculo en el que Boadella, en un curso de ciencia-ficción, describe la hipotética evolución física y cultural del hombre posnuclear, que ha perdido la palabra, que fecunda la tierra, que reencuentra una forma de matriarcado, que está entre la mantis religiosa devoradora del macho que la fecunda y el reconocimiento de que la mujer, como la Tierra, es la portadora y alumbradora de la vida. El hombre inicia su carrera mediante un sistema de alimentación anal, en el que se satiriza el uso actual de medicamentos, bajo la forma de supositorios.

Veamos algunos comentarios críticos. Muy positivo se muestra ANTONIO VALENCIA que escribe: “En Els Joglars la solvencia artística es ejemplar de madurez creativa y de interpretación sin fallo”. Afirma que les lleva viendo desde *El Joc* y que van creciendo artísticamente. Terminará describiendo el triunfo del montaje: “El éxito entusiasta, cordial, de siempre, premió la labor de los cinco intérpretes y Albert Boadella, por supuesto, a la cabeza de todos”. GARCÍA OSUNA destaca el doble plano escénico que une lo cotidiano con un irracionalismo histórico y cuya dicotomía presenta imágenes entre el verismo y la caricatura. DÍEZ CRESPO describe el espectáculo como una parte que se narra en castellano y otra mímica, que en esta última nos encontramos una expresión corporal que se aproxima al ballet-pantomima y escenográficamente el espectáculo es del mejor gusto. Y LÓPEZ SANCHO ve en el montaje un código expresivo superior a las ideas expresadas.¹²⁹⁷

¹²⁹⁶ Todas las críticas reseñadas aparecen en: ÁLVARO, 1979: 89-91.

¹²⁹⁷ Todas las críticas sobre el espectáculo están recogidas en: ÁLVARO, 1981: 206-207.

OLYMPIC MAN MOVEMENT. Creación colectiva del grupo Els Joglars. DIRECCIÓN: Albert Boadella. INTÉRPRETES: Anna Barderi, Alicia Escurrída, Ingrid Riera, Jesús Angelet, Jordi Cano, Pitús Fernández, Jordi Martínez. DECORADO: José María Ibáñez. VESTUARIO: José María Turell. HIMNO: Guillermo Ayrea. MÚSICA: José María Arrizabalaga. ILUMINACIÓN: Jordi Costa y Ramón de la Torre. Sala Olimpia del 17 de marzo al 25 de abril de 1982. La versión es en castellano.

*Olympic Man Movement*¹²⁹⁸ (1981) es un mimo de los fascismos de antaño, con talento y puesto al día en formas, ornamentos y en textos, que son más bien proclamas de publicidad. Concebido como un mitin de propaganda de un partido neofascista de los años del estreno (1981). Las variables fascistas, que conlleva el culto al deporte, sumergen la obra en un magma de contradicciones e indefiniciones ideológicas, que fascinan a Boadella. En la obra representan una especie de mitin, porque como los actores, los oradores pueden ofrecer, en sus intervenciones, los esquemas de la tragedia, el drama, la comedia o el sainete. Estos, a través de la palabra y la gesticulación, invitan a la aceptación de un argumento, el de su partido. Así los actores de Els Joglars sirven literalmente una sesión de propaganda fascista. *Olympic Man Movement*, además del mencionado mitin, también ofrece una escena de campesinado catalán, con una escueta acotación escenográfica - *Imagen de montañas y un sol*-, al tiempo que se ilustra musicalmente con *El cant dels ocells* de Pau Casals

Según HARO TECLEN, en esta representación del totalitarismo, Boadella incluye al comunismo en el mismo movimiento. Unas notas infiltradas de *La Internacional*, la bandera soviética junto a la americana al final del espectáculo,... son alusiones claras. También reseña que se presenta al totalitarismo como el intento de deshumanización, de la anulación de individualidades, como una tendencia aséptica a la limpieza, al orden, a la uniformidad. Y aclara que esta idea quedó muy expandida por el mundo en los años treinta, en el momento de la germanización de los que con un nombre genérico llamamos fascismo. En este mismo sentido se expresa EMILIO ARAGONÉS, para quien la obra implica una declaración de principios: “*ni capitalismo ni marxismo*”. Apunta que está construida con un diálogo que hace referencia a la actualidad de la realidad española, que la acción es coherente y que presenta un marco escenográfico y un fondo musical claro. Respecto a la realización y calidad del espectáculo la juzga positiva. LÓPEZ SANCHO cree que de este juego escénico brota una ambigüedad que seguro no querían ni Boadella

¹²⁹⁸ Nuestro texto referente de la obra para nuestro estudio es: BOADELLA, 1982.

ni sus colaboradores. Que este dar por supuesto que el espectador experimentará una catarsis, una sacudida que le prevenga contra el horror de las doctrinas totalitarias, elitistas y racistas y que le llenará de sano horror o le inducirá a una salvadora reflexión, resulta extremadamente optimista. Considera que cuando los espectadores sean partidarios de lo que se describe, lejos de sentir horror, sentirán entusiasmo. Esta cierta ambigüedad, que proclama el crítico del ABC, tiene un eco en ADOLFO PREGO que ve como el montaje puede llevar al ánimo de los espectadores una cierta duda sobre las intenciones profundas del espectáculo. Considera que no es una buena fórmula, y termina preguntándose si el grupo, que ha dejado la mímica para aproximarse a una ejecución más comprometida con la realidad inmediata de nuestra historia reciente y presente, están en condiciones de mostrarse tan independientes como lo fueron hace pocos años.¹²⁹⁹

Para terminar reflejaremos como Boadella y Els Joglar siembran opiniones contradictorias a lo largo de su trayectoria y de cómo sus espectáculos no dejan indiferente a nadie. García Osuna dirá de este espectáculo: “Els Joglars demuestra su capacidad para crear un gran espectáculo, para interesar a un público ansioso por conectar y comunicarse con las nuevas formas participativas a través de la dinamización de unas imágenes muy buenas”.¹³⁰⁰ Ya hemos visto anteriormente como López Sancho habla de ambigüedad en el montaje, pero en el mismo artículo periodístico termina opinando sobre el creador del mismo, y lo hace con estas palabras:

Ahora está de moda decir que Boadella es genial. Correré el peligro de decir que no es genial. Habría que desmenuzar la equivocidad del mensaje y denunciar la enorme pobreza textual de la obra, que explica los años, que Boadella, refugiándose en el silencio, ha preferido la creación de códigos gestuales y visuales en los que el mensaje, a medias explícito, debía ser completado por la interpretación del espectador (Álvaro, 1983: 24-26).

TELEDEUM. AUTOR: Albert Boadella. Presentada por el grupo Els Joglars. DIRECCIÓN: Boadella. INTÉRPRETES: Jesús Angelet, Pep Armengol, Gilbert Bosch, Jaume Collell, Clara del Ruste, Ramón Fontserre, Maribel Rocatti, Santi Ibáñez, Xevi Villar. ESCENOGRAFÍA: Talleres Pascualín. VESTUARIO: J. María Espada. MÚSICA: Subirasch. Estreno en Barcelona en enero de 1984. En Madrid Sala Olimpia

¹²⁹⁹ Las críticas que aparecen sobre este espectáculo están tomadas de ÁLVARO, 1983: 24-26.

¹³⁰⁰ Obra citada anteriormente (Álvaro, 1983: 24-26)

del 26 de abril al 30 de junio de 1984, pero se suspenden las funciones los días 1 a 19 de junio por accidente de un actor.

“Boadella, amigo de las hipótesis de futuro, imagina una ceremonia ecuménica, donde por primera vez y ante las cámaras de televisión del mundo, las distintas confesiones cristianas deciden darse un abrazo de unidad”. La representación no se ocupa de la ceremonia sino de su ensayo general en el plató de televisión, lo que permite a Boadella determinadas libertades. “Los espectadores asisten a algo así como una “misra fría”, donde los niveles de realidad y ficción vuelven a entremezclarse”. Al autor le preocupa el rito y no los contenidos, no es el dogma sino la liturgia, el teatro, el lenguaje, lo que se presta al experimento (Pérez Coterillo, 1983d: 32). *Teledium*¹³⁰¹ es definida por Albert Boadella como una “comedia de casullas y sotanas” y como bufón señala en ella las contradicciones de lo que parece incontestable, ridiculizando el sentido común hasta convertirlo en absurdo. Els Joglars encuentra “funcionarios” de las distintas iglesias que reflejan en el espectáculo sus aspectos más irrisorios, más cómicos, más banales. Frente a una mentalidad supuestamente adulta y laica planifican la ridiculización de la total ausencia de autocrítica que detectan en ella. La forzada convivencia de las distintas confesiones cristianas es una explosiva mezcla que revela la quimera del ecumenismo. Los gags van a funcionar por degradación del clima ritual que pretende adquirir la ceremonia (Pérez Coterillo, 1984b: 8-9). Boadella utiliza tres recursos de ruptura para penetrar en la realidad que se esconde detrás de los mecanismos de la liturgia: la presentación de personajes, las pausas del ensayo en las que los oficiantes toman un relieve meticuloso y la intervención oral del realizador, invisible cual Jehová, que ejecuta el guion que los oficiantes han preparado. En cierta manera plantea la relación entre psicopatología y la fe religiosa. Los personajes están constantemente preocupados por componer una actitud evangélica acorde a la imagen que la confesión a la que pertenecen pretende vender a su futura clientela. Esto sumado a la retransmisión televisiva hace aflorar impulsos oscuros más fuertes que su voluntad de ocultarlos (Fábregas, 1984a, 5-7). El estreno de *Teledium* (1983) motivó ataques desde la jerarquía episcopal y una virulenta protesta por parte de los sectores más reaccionarios del país. Se produjo una campaña contra Els Joglars, que se resuelve de forma criminal, con el atentado que sufre el actor Jaume Collell, apuñalado varias veces por un extremista. Este actor publicará en

¹³⁰¹ El texto de referencia sobre la obra que manejamos en nuestro estudio es: BOADELLA, 1994.

1985 una reflexión sobre lo que fue su experiencia con el montaje titulada *El vía crucis de Teledeum*.

El texto de *Teledeum*, esta vez en castellano, es una burla, una parodia sobre diversas confesiones y sus respectivos oficiantes. Un grupo formado por nueve eclesiásticos, oficiantes de distintas religiones cristianas, ensayan una ceremonia ecuménica, concelebrada ante las cámaras para ser retransmitida por televisión posteriormente. Entre los religiosos, un calvinista francés, un testigo de Jehová belga, un mormón alemán, un anglicano inglés, una católica disidente norteamericana, un católico integrista italiano, una monja católica valenciana, un evangelista estadounidense y un monje católico catalán. Entre ellos hay neurópatas, drogadictos, homosexuales -descubiertos o en potencia-, tienen complejos sexuales y son autoritarios de un nazismo eclesiástico, que identificándose con Dios, anhelan dominar como dioses.

José Monleón ve en el espectáculo una especie de ajuste de cuentas entre Boadella y los comportamientos públicos de las Iglesias, en un intento de llegar al fondo del tema. La televisión, en este caso, será el factor desencadenante para la exhibición de las contradicciones silenciadas normalmente. Del resto del montaje dirá que la banalidad, el carácter tópico y la irreverencia del espectáculo son características propias de Boadella.¹³⁰² En este último aspecto se fija Antonio Valencia que dirá de la obra, que las andanzas, las zanganadas cómicas, escatológicas o de relieve obsceno, la irreverencia constante y la mímica de la blasfemia son voluntarias y patentes. Cree que *Teledeum* produce rechazo por las formas expresivas y por la insistencia en su contenido y aspiración demoledores. Termina diciendo el crítico que la parodia de la misa será vista como sacrílega por no pocas gentes y que las blasfemias, aunque estén masculladas y se eyaculen en catalán, se oyen con disgusto. Cree que si la jurisdicción eclesiástica tuviera efectividad penal en el ordenamiento nacional como la tiene la militar, el caso de *La Torna* tendría segundo acto.¹³⁰³ Y en parte así fue, ya que produjo un gran escándalo. Por un lado, obispos informando a sus feligreses de que el espectáculo ofendía y mancillaba con su burla grosera el Sacramento de la Eucaristía y por otro, la respuesta del grupo que les tachaba de atentar contra la libertad de expresión. Hubo grupos de exaltados, sectores ultraderechistas, que intentaron agredir y agredieron a alguno de los componentes del grupo Els Joglars. Estos en su condición de víctimas pidieron protección a las autoridades

¹³⁰² Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Un nuevo desahogo de Boadella”, *Diario 16*, Madrid, 5 de mayo de 1984.

¹³⁰³ Crítica de Antonio Valencia vertida en: ÁLVARO, 1985: 27.

a través de la prensa y la televisión y la Policía Nacional custodiaba los locales donde se ofrecía el espectáculo para evitar alteraciones del orden. Ni que decir tiene, que todo esto produjo una propaganda extraordinaria al espectáculo, que consiguió una gran gira por provincias y hasta la prolongó a Estados Unidos.

Como Antonio Valencia, muchos críticos, creo que influidos por sus creencias, tuvieron palabras peyorativas. Uno de ellos es Francisco Álvaro que refiere el espectáculo como una pieza mediocre y bastante aburrida, pero ostentosamente blasfematoria. Califica el espectáculo de bodrio escénico y dirá que el texto de *Teledium* no resiste un análisis, ni siquiera una ligera lectura. De Boadella escribe que puede no tener talento dramático, pero que es listo y no perdona que se maltraten sus sagrados intereses económicos. Termina haciendo una comparativa en el tiempo y reflexiona sobre cómo se ha pasado de rociarlo todo con agua bendita a la burla y al escarnio de valores, que para muchos son fundamentales (Álvaro, 1985). En esta línea se posiciona Adolfo Prego, que ve una clara la intención corrosiva, esta vez contra Cristo y los cristianos. Entiende el crítico que los ritos son una cosa y los Sacramentos otra, y no se puede utilizar en un escenario ketchup para burlarse de lo que el católico tiene como Eucaristía, ni confeccionar un sándwich con dos hostias y dicha salsa, haciendo luego que ese sándwich produzca retortijones y ruidos flatulentos.¹³⁰⁴ Más extremista resulta el crítico salmantino Sánchez Pascual, que ni siquiera trata de disfrazar su crítica de falsa objetividad y ofendido escribe:

*Burla, mofa, atropello, atentado: Venir a emporcar las piedras de Salamanca, las auras eucarísticas, es demasiado descaro, es monumental procacidad por parte de Els Joglars y los que lo amparan. Es un auto "antisacramental". Atentado contra la democracia, porque si implica libertad de expresión e ideológica no comporta falta de respeto al pueblo ni a sus sentimientos religiosos, muy serios y sagrados. Atentado contra la mismísima Divinidad y sus misterios.*¹³⁰⁵

Algunos críticos tendrán palabras peyorativas no solo en contra la obra, sino hacia las instituciones que lo subvencionan o programan. En este sentido va la crítica de Antonio

¹³⁰⁴ La crítica de Adolfo Prego también está tomada del texto mencionado anteriormente (Álvaro, 1985: 27).

¹³⁰⁵ Crítica de SÁNCHEZ PACUAL, R., “*Teledium*, un multiple atentado”, *El Adelantado de Segovia*, Segovia, 3 de agosto de 1984.

Forcada que tacha el espectáculo de gran farsa o inmundicia sacrílega y considera que su actitud estafalaria y ridícula no responde solo a la permisividad, sino también al apoyo putrefacto de instituciones.¹³⁰⁶

López Sancho quita importancia al aspecto blasfematorio que señalan otros críticos y arremete contra el montaje calificándolo de espectáculo montado con tanta grandilocuencia como falta de ideas importantes. Para este crítico todo resulta una reunión de fantoches, descritos con intención maniquea, tontos sin remedio, reunidos en un ensayo televisivo, que no es una verdadera celebración litúrgica. Un ensayo de celebración en el que se introducen algunas ceremonias más pederásticas que blasfematorias y donde los actores pueden blasfemar y bajarse los pantalones, para expresar qué medio oral utilizan para sus relaciones religiosas. El crítico señala que si eso dañara la fe, habría que admitir que la fe de los que la tienen es demasiado frágil e insegura. Finalmente remata su reseña con un rosario de aspectos negativos del espectáculo: “Un espectáculo de la grosería por la grosería, la estupidez presuntuosa, agravio al buen gusto y a la cultura. Es malo, torpe, maniqueo, aburrido, de comicidad torpe y barata. Todo rociado de herética provocación. Boadella no tiene ningún talento. Teledeum es un bodrio. Y se suple la falta de pensamiento y calidad cargando de especias el espectáculo”.¹³⁰⁷

Más positiva y racional se presenta la crítica de Xavier Fábregas para quien lo importante no es que los personajes sean cardenales, pastores evangélicos o testigos de Jehová; lo que cuenta es su psicología ya que podrían ser representantes de partidos políticos o de cualquier otro gremio. Encuentra que los hallazgos en el espectáculo son la descripción de psicopatologías, que se esconden tras unas ideas o unos ideales, que hoy nos parecen inocuos. Opina que puede no ser un gran espectáculo, pero ideológicamente es inocente y candoroso: “Es la broma de un monaguillo adulto e inteligente que ha hecho realidad sus sueños. Es, además, divertido y ocurrente”.¹³⁰⁸ Y Haro Tecglen lo considera un espectáculo insípido convertido en anticlerical e irreverente por la lucha que contra él se hace cuando, según el crítico, en el fondo, no hay más que una dulce y antigua broma, una broma de colegio de fraile o de monjas, pequeños chistes de curas.¹³⁰⁹

¹³⁰⁶ Crítica de FORCADA, A., “Boadeum”, *El Alcázar*, Madrid, 15 de noviembre de 1984.

¹³⁰⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., *Teledeum*, un pobre espectáculo que marca el declive de Els Joglars”, *ABC*, Madrid, 21 de septiembre de 1984.

¹³⁰⁸ Crítica de FÁBREGAS, X., “*Teledeum*, o la broma de un monaguillo”, *La Vanguardia*, Barcelona, 6 de enero de 1984.

¹³⁰⁹ Crítica de Haro Tecglen está recogida en ÁLVARO, 1985: 25-26.

Teledium no dejará de ser una pieza polémica con el paso del tiempo, y en 1987, cuando el grupo brasileño Teatro do Ornitórrinco comienza el montaje para celebrar su décimo aniversario y tratar de representarla por todo el Brasil, la pieza será prohibida en todo su territorio nacional (Espinosa Domínguez, 1987b: 80-82).

Albert Boadella también ha colaborado con otros grupos u organismos, tal es el caso de *Operació Ubú* (1981) montada para el Teatre Lliure, o *Gabinete Libermann* para el CNNTE.

GABINETE LIBERMANN. AUTOR: Albert Boadella. DIRECCIÓN: Albert Boadella. INTÉRPRETES: Pepa López, Carles Mallol, Sara Molina, Antoni Vicent Valero y Juan Viadas. ESCENOGRAFÍA: Dino Ibáñez y Antoni Roselló. VESTUARIO: Rosa Crehuet. Estreno: 20 de diciembre de 1984 en el Teatro Cirviánium de Torelló. En Madrid Círculo de Bellas Artes del 18 de enero al 10 de marzo de 1985

Gabinete Libermann (1984) se monta para el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Este espectáculo consiste, según palabras del propio Boadella, en inventar el personaje de un psiquiatra argentino, hijo de exiliados alemanes -por eso se llama Libermann-, que ha puesto en práctica un nuevo procedimiento de terapia pública. En concreto, el doctor Libermann tiene en sus manos el caso de una pareja de jóvenes, que estuvo cinco años encerrada en un pequeño apartamento. El psiquiatra ha puesto en marcha un proceso terapéutico de 25 sesiones y, durante el espectáculo, asistimos a la sesión número nueve.

Conocido es el pasado del director que en 1985 fue condenado a seis meses de prisión por quebrantamiento de condena al fugarse del Hospital Clínico de Barcelona, donde cumplía prisión preventiva en 1978. Disfrazado de médico, con una bata blanca y saltando terrazas, burlaba la vigilancia del hospital, donde estaba internado y detenido por injurias al ejército, en su obra *La Torna*, donde hacía referencia a la maniobra que trató de neutralizar el escándalo de la ejecución del anarquista Puig Antich. Su huida fue teatral y rocambolesca. Hubo huelgas, protestas y manifestaciones de toda la profesión, unidos por la libertad de expresión. Boadella reapareció en Madrid para asistir clandestinamente al estreno de *M-7 Catalunya*, que había montado desde su exilio francés. Luego llegaría la amnistía. Vemos como este disfraz de médico y su fuga del hospital es una escena propia de teatro (Pérez Coterillo, 1985c: 15-18).

Boadella afirma que la síntesis del espectáculo es que a medida que se avanza en el mismo, se va viendo que los límites de la normalidad se desdibujan, se diluyen y, que

llegado un momento, ya no se sabe qué es normal y qué es anormal (*El País*, 16-12-1984).¹³¹⁰ *Gabinete Libermann* descubre al final que el doctor Libermann no es el doctor Libermann, ni la enfermera es una ATS, ni los enfermos son tales enfermos. Un final inesperado, de teatro. Así mismo, los espectadores de *Gabinete Libermann* son "pacientes auxiliares" de la sesión de terapia pública que presencian, porque el personaje confunde los límites afirmando: "*Dudan de que hago terapia, creen que hago teatro*". Son constantes las alusiones burlescas al hecho teatral-terapia, incluso alusiones a anteriores montajes de Joglars, también al Ministerio de Sanidad de Teatro e incluso al propio CNNTE que lo produce: "*Me pregunto si las nuevas tendencias teatrales no serán como esta terapia que yo he creado*", afirma Libermann. En esta especie de disquisición sobre métodos, más o menos reales, de algunas escuelas psiquiátricas, los personajes son seres en situación infrahumana. Una pareja y un extraño auxiliar del gabinete, que son objeto de reprogramaciones, y un doctor -otro enfermo- con una ayudante "normal". Una situación propicia para toda suerte de juegos y libertades, en cuya resolución final está el símil entre psiquiatría o psicodrama y teatro (Villán, 1985d: 19-20).

Para CENTENO este sorprendente final, donde nadie es quien parece, precedido por un combate con el triunfo de los inmensos falos -"columnas dóricas donde se asienta nuestra civilización"- subraya el juego cínico, el corte de mangas del gran creador que es Boadella, cuya "nueva tendencia" era conocida por todos, a saber, cuestionar absolutamente todo, incluido el teatro, y su valentía iconoclasta mostrada con el derecho de ser un excepcional director.¹³¹¹ JULIA ARROYO va a destacar como Boadella involucra al espectador como paciente y asistente a la terapia teatral y lo subraya con alguna travesura, que posiblemente escape al público, aunque no a los teatreros y su mundo. Boadella, dice, vuelca todo su ingenio y su saber en la técnica y en la puesta en escena, sabe mucho y trabaja con gran rigor.¹³¹² Un poco de todo dirá LÓPEZ SANCHO, que ve momentos de intensa calidad, otros de aburrimiento, varios de cierta curiosidad a base de juegos de exhibicionismo sexual y en algunos, logros de ironía, de agresión eficaz a normas e instituciones socio-culturales cuya vigencia se critica. Considera que en esta ocasión, Boadella ha sido medido en sus efectos chocantes, salvo en el optimismo de ciertas medidas simbólicas. Cree que la jaula de metacrilato, donde evolucionan la pareja de descerebrados y sus profesores, es un afortunado hallazgo de ciencia-ficción, y que la

¹³¹⁰ Espectáculos, "*Gabinete Libermann*", *El País*, Madrid. 16 de diciembre de 1984.

¹³¹¹ Crítica de CENTENO, E., "El corte de mangas de Albert Boadella", *Liberación*, 20 de enero de 1985.

¹³¹² Crítica de ARROYO, J., "Más forma que fondo", *YA*, Madrid, 22 de enero de 1985.

banda de efectos sonoros constituye un elocuente sistema epistemológico para producir un metalenguaje irónico del lenguaje o los métodos científicos. Considera que los dos juegos de signos funcionan perfectamente.¹³¹³ HARO TECGLEN va a reseñar que Boadella no apura los temas, apunta algunos, los roza, los enseña y los abandona. En definitiva, que deja los temas sin apurar y la obra parece que está empezando todo el tiempo, que no arranca y se ve desunida. Si refleja, en cambio, la existencia de un clima irónico, de una penetración de audacia, y la buena condición literaria de Boadella, que no apura. De la expresión corporal dirá que es un valor de primer orden, unido a la utilización de las voces modificadas. Y juzga la caracterización de los personajes, tanto en su aspecto como en sus personalidades representadas, de excelente. Resume: “*brilla el talento de Boadella*”.¹³¹⁴

VIRTUOSOS DE FONTAINEBLEAU. AUTOR: Albert Boadella. DIRECCIÓN: Albert Boadella. INTÉRPRETES: Jesús Angelet, Pep Armengol, Gilbert Bosch, Jaume Collell, Ramón Fontseré, Santi Ibáñez, Maribel Rocati, Clara del Ruste y Xevi Vi lar. ESCENOGRAFÍA: Jordi Albet Llanes. VESTUARIO: Josep M. Espada. Estreno: 28 de octubre de 1985 en Alicante. En Madrid Centro Cultural de la Villa del 1 de marzo al 13 de abril de 1986.

Después estrenan *Virtuosos de Fontaineblau* (1985), en la que un disparatado "concierto" dado por un septeto de músicos franceses, invitados por una Consejería, sirven para arremeter contra el chauvinismo de los franceses. Desvergonzadamente, uno de los siete músicos, se bajará los pantalones y mostrará el trasero, pasándose por el culo las glorias nacionales de su país, desde Juana de Arco a Josep María Flotats, todo ello, en un arrebatado de identificación con la *irracionalidad española*, con *lo auténtico*. El espectáculo incluye también una crítica a la prepotencia de la cultura europea de más allá de los Pirineos, al provincianismo de la clase política española deseosa de repantigarse en las poltronas del Parlamento Europeo e igualmente ataca la entrada de España en el Mercado Común. Hay despelote, escatología y guarradas; hay un concierto de pedos, pues el pedo, como el eructo, "también son música"; y hay gags, como el de la Pilarica tocando la pandereta e interpretando una jota, *La Dolors*, para evidenciar el espíritu antifrancés de la patrona de Zaragoza; o el de la inesperada aparición del Timbaler del Bruc expulsando a redobles a los músicos franceses (Población, 1985d: 6-12).

¹³¹³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Gabinete Liberman*, primera producción por encargo del CNNTE”, *ABC*, Madrid, 20 de enero de 1985, pg. 79.

¹³¹⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Una metáfora sin terminar”, *El País*, Madrid, 20 de enero de 1985.

Declara Boadella a Manuel Muñoz que se había planteado hacer una parodia, una ironía de nuestra voluntad integradora en Europa. Escoge Francia por primar su sentido nórdico, pese a ser un país mediterráneo; también por su mirada paternalista sobre nosotros, muchas veces de superioridad, teñida de tópico regusto a lo Carmen de Merimée o Bizet; o por interponer una barrera cultural y social, que ha dificultado la conexión con centro Europa, cortando nuestra lógica conexión con Italia. También, por ser la campeona del esnobismo y haber marcado la moda con una seguridad casi insensata, y por la importancia que dan al sacratísimo París, que consideran "el ombligo de Europa". Todo esto da elementos de farsa tópicos y ridículos a los personajes y una situación teatral. La eterna farsa del que se cree sabio y da lecciones a los tontos. Por otro lado, la música clásica representa la gran cultura europea y una orquesta es algo que los españoles no consiguen hacer bien, por necesitar unas condiciones que los españoles no tienen: disciplina, organización y dinero (*El País*, 29-10-1985).¹³¹⁵ El mismo Boadella confiesa a Cristina Palacio que con el espectáculo intentan un equilibrio ecológico de la sociedad, contestar a cosas establecidas, como la creencia de que Europa lo va a solucionar todo, la programación de la cultura desde los ministerios y la avalancha de propaganda europeísta (*Heraldo de Aragón*, 3-08-1986).¹³¹⁶

J. A. Benach ve en la obra una sátira torrencial y enloquecida, provista de sutilezas interesantes y espléndido trabajo de actores:

*Excelentes hallazgos, alguna debilidad y una juerga a la que el espectador se entrega sin reservas, una broma actualizada constantemente con flashes circunstanciales, y mientras que el presidente de la Generalitat, Jordi Pujol, acaba bailando una jota con la Pilarica, la regidora de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, María Aurelia Campmany, no se libra del alfilerazo, que siempre tiene a mano la incordiante jocosidad de nuestro gran cómico y director, fabricante de notables subversiones teatrales.*¹³¹⁷

¹³¹⁵ Crítica de MUÑOZ, M., "Els Joglars estrenan en Alicante *Virtuosos de Fontaineblau*, su último montaje", *El País*, Barcelona, 29 de octubre de 1985.

¹³¹⁶ PALACIOS, C., "Els Joglars: venimos a desenfadar el ambiente", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 3 de agosto de 1986

¹³¹⁷ Crítica de BENACH, J. A., "Llegaron Els Joglars con nuevo reparto de bofetadas", *La Vanguardia*, Barcelona, 13 de julio de 1986.

Joan de Sagarra, en cambio, lo considera un espectáculo muy desigual. Dice que hay chistes malos, malísimos, que motivan la risa fácil, pero que llevan el marchamo indiscutiblemente Boadella y que el espectáculo esta espléndidamente interpretado.¹³¹⁸

Otros como Martín Ferrand no perdonan las irreverencias religiosas: “La estampa, iconoclasta sobre la Pilarica, tiene gracia y, al tiempo, provoca iras en creyentes y devotos de esa Virgen”. Termina diciendo, que Els Joglars hace uso de su libertad al crear y representar pero que los gobiernos hace mal uso de los fondos públicos al utilizarlos programando en contra de una buena parte de sus aportantes. Termina: “*Estos son los matices de la libertad*”.¹³¹⁹

VISANTETA DE FAVARA. AUTOR: Albert Boadella. DIRECCIÓN: Albert Boadella. INTÉRPRETES: Francisco J. Basilio, Paco Cano, Pep Cortés, Albert Fomer, Begoña Iñurria, Pepa Lopez, Joan J. Prats, Santiago Sánchez y Consol Soler. ESCENOGRAFÍA: Xavier Bulbena, Josep M. Ibáñez Dino. VESTUARIO: Rafa Lladó. Estreno: 6 de agosto de 1986 en Valencia. La producción de Boadella con Els Joglars y el Estable del País Valenciano llegará dentro del programa del VII Festival de Teatro de Madrid al Teatro del Centro Cultural de la Villa del 10 al 14 de marzo al de 1987.

El Virgo de Visanteta, de Bernat i Baldovi es “una obra en verso que remeda la épica calderoniana para subrayar con todo lujo de detalles metafóricos y hortofrutícolas, el deseo de Visanteta de ser convenientemente atendida en la urgencia de sus necesidades sexuales, mezclando todo ello con un tono anticlerical muy propio de dicho ilustrado valenciano de fin de siglo” (Mañez, 1986c: 25). Para Boadella “se trata de pasar a imágenes, a suceso escénico, la mayor parte del texto conservando dos o tres versos de la obra, por así decir, original, respetando o recreando por otros medios esa clase de mundo –o mundillo- valenciano que el autor viene a representar” (Mañez, 1986b: 27).

La obra *Visanteta de Favara* (1986), en el Centre Dramatic de la Generalitat, provoca también una reacción airada por parte del arzobispo de Valencia. Este, nos cuenta Federico Moreno, ofrecerá una misa en la catedral, en desagravio a San Vicente Ferrer, por esta función, que consideran ultrajante para el Santo. Con la misa se pide perdón a los que le ofenden en esta incalificable versión teatral.¹³²⁰

¹³¹⁸ Crítica de DE SAGARRA, J., “Un verdadero desmadre con el sello de Boadella”, *El País*, Barcelona, 30 de octubre de 1986.

¹³¹⁹ Crítica de MARTIN FERRAND, M., “Los virtuosos”, *Diario de Jerez*, Jerez de la Frontera, 27 de agosto de 1986.

¹³²⁰ Crítica de MORENO, F., “El arzobispo califica de ultraje la obra de Boadella”, *ABC*, 25 de mayo de 1987.

Declara Boadella que la peineta, el bilingüismo, la paella, la música y su vocabulario erótico, forman parte fundamental de la vida valenciana, que el demonio habla valenciano y el ángel custodio castellano y que tienen asumido que se hable cualquier idioma. El suelo representa media naranja y tiene diversas utilidades. En este espectáculo se da gran importancia a la luz –“algo nuevo en mis espectáculos que suele ser muy difuminada”- y al vestuario. Lo demás, dice, es trabajo de actores. *Visanteta de Favara*, continua, está sacada de *El virgo de Visanteta*, de Bernat i Baldovi, con trozos del libro e invención del resto. El espectáculo comienza con la Creación y sitúa el Paraíso entre el Ebro y el río Segura. La obra pasa por distintas épocas y llega al siglo XXI, donde se habla inglés y solo las putas valencianas son las únicas que se expresan en valenciano (*Diario 16*, 7-10-1986).¹³²¹ La obra pretende ser un homenaje al País Valenciano con muletas de orden antropológico, lingüístico y de política reciente. Argumentalmente se presenta como un viaje, teatral, dirigido por una guía turística, a la "tribu" valenciana, a la génesis y al ocaso de su cultura. Arranca con la Creación de la Tierra, como un descuido de Dios, Eva es la Visanteta, Adán es el Pascualo y el Paraíso es el huerto de Favara. La obra es un resumen de la historia de la humanidad, ceñida a ese punto geográfico y a la crítica local. Una crítica al periódico *Las Provincias*, a la polémica modernización del despacho del alcalde, a los problemas con Cataluña, la invención y la polémica de la bandera, etc. También muestra el rijoso comportamiento de Lucifer, la parodia de las fiestas de moros y cristianos, una azafata que no se entera y monólogos, sacados de la obra *El virgo de Vicenteta*, que sirve de pretexto y son monólogos cargados de riqueza hortícola y erótica (Población, 1986c: 45-48).

Cree el crítico JOAN SAGARRA que Boadella sabe que hay vinos que viajan mal y espectáculos que viajan peor y, por esa razón, ha trufado su obra con chistes que justifican el pobre papel de su azafata y animan la parroquia. Los chistes son fundamentalmente tres. El primero, referente a la sodomización de Sant Vicent Ferrer; el segundo, cuando la emprende con las provincias; y el tercero, hace referencia al sainete del despacho del alcalde socialista, enamorado de las mesas integrales de Bofill, de las esculturas del Alfaro, de los sainetes de Boadella y de las plazas duras del Bohigas de turno.¹³²² HARO TECGLÉN está seguro que la obra consigue gran hilaridad en el público valenciano, por

¹³²¹ Crítica de S. D., “Boadella: El demonio de mi obra habla valenciano y el ángel custodio, castellano”, *Diario 16*, Madrid. 7 de octubre de 1986.

¹³²² Crítica de DE SAGARRA, J., “Aproximación a la “tribu” valenciana”, *El País*, Barcelona, 8 de septiembre de 1986.

el lenguaje, ya que la obra está en un valenciano deslenguado y alegre, teñido de coloquialismo y de formas dialectales, porque hay personas distinguidas o finas que hablan castellano y también, por las constantes alusiones al mundo valenciano, que el crítico considera, que aquí pasan inadvertidas. Afirma que la expectación se fue deteriorando a medida que avanza la obra, que el localismo no levanta vuelo a pesar de los rasgos de la personalidad del autor y del juego de crítica interna, que se realiza a través de la guía turística, que presenta y comenta el espectáculo. Termina considerando que no hay demasiados motivos para el regocijo, ni tan siquiera las modestas obscenidades ni las supuestas irreverencias son suficientes.¹³²³ LÓPEZ SANCHO lo tachará de galimatías pornográfico y pseudo-filosófico e histórico, corto de imaginación, sobrado de trucos, con muestrario de invenciones anteriores incrustadas en una obra satírica, irreverente y divertida. Una farsa regional en valenciano y en verso titulada *El Virgo de Visanteta*, de un talento, Bernat Baldovi que es mil veces superior a Boadella, pero al que este ridiculiza y desacredita. También lamenta, que una estética de grupo de teatro escolar de fin de curso, que chapoteada en un fango de obsesiones personales, lleno de masturbaciones, vertida en formas teatrales de barraca, baratas, sin talento ni belleza, circule por los escenarios favorecida por el dinero de quienes siempre ven las medias del duque cuando el duque va en pelotas. Termina reflexionando sobre el creador: “Hubo un momento, lejano, en el que pudo parecer que Boadella tenía talento. Si lo tuvo, se ha disipado. Ahora se repite más que los ajos, y el vaho de tanta repetición castiga las narices”.¹³²⁴ En su crítica GALINDO apunta que los cuadros -*La creación, El Paraíso, El destierro, El Ángel y el demonio, La huerta, Abel y sus rebaños, Descubrimiento de la paella, Los zanguangos, La divinidad pagana, La plaza, San Vicente y las plagas de “la Modernidad” y del Provincial*- reflejan un poco todo lo que representa Valencia y su obscenidad en las comparaciones eróticas de los huertanos con los productos de la tierra. Boadella gusta de la sana obscenidad de los valencianos e incluye en el montaje alegorías a la religión y al culto, que causan escándalo en la mayoría de representaciones. También se ridiculiza el periódico valenciano *Las Provincias* y a los organismos oficiales, como con la escena de *la Modernidad* dedicada al director general del Instituto Nacional de las

¹³²³ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Localismo”, *El País*, Madrid, 12 de marzo de 1987.

¹³²⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Visanteta de Favara*, engendro antivalenciano en el Festival”, *ABC*, Madrid, 12 de marzo de 1987, pg. 83.

Artes Escénicas y de la Música por su política teatral, en especial y al PSOE en general.¹³²⁵

BYE, BYE, BEETHOVEN. AUTOR: Albert Boadella. DIRECCIÓN: Boadella. INTÉRPRETES: Ramón Fontseré, Jesús Agelet, Santí Ibáñez, Quico Amorós, Montse Pérez, Clara del Ruste, Xevi Vilar, Jordi Purtí, Pílar Sáenz. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Josep M. Ibáñez y Xavier Bulbena. Estreno: 8 de septiembre de 1987, en el Teatro Principal de Palma de Mallorca. En Madrid Teatro Albéniz del 14 de enero al 28 de febrero de 1988.

En 1987, estrenan, en el teatro Principal de Palma de Mallorca, *Bye, bye, Beethoven*. Son los veinticinco cumpleaños del grupo, que ahora recrea y prolonga, en este otro espectáculo, uno de sus anteriores y más exitosos montajes, *Laetius*.

La obra plantea un experimento científico, la degradación a que puede llegar el ser humano y las consecuencias de un holocausto nuclear, con el nacimiento de una nueva especie: el "Laetius". Se parte de un presunto informe científico, dirigido a un Estado mayor formado por los espectadores, una burocracia militar dueña del control planetario. Esta primera parte es una visión apocalíptica de nuestra sociedad. Los soviéticos son los vencedores supervivientes y controladores del conflicto entre los dos bloques, a costa de sufrir la epidemia de los "frénicos" o enfermos mentales en fase terminal o los "niños chips", criados en un mundo informatizado, que en sus juegos robotizados matan a sus progenitores. En esta parte, todo está escenificado por rusos y solo entendemos algunas frases que se traducen. Finalmente todo conduce a la destrucción, al suicidio colectivo, la catástrofe nuclear aparece como el fin de una raza enferma. Ahora, en esta segunda parte, de la tierra arrasada, como los dueños del "día después", surgen los laetius, homínidos que evolucionan por imitación. El desarrollo les llevará a la nueva catástrofe, enlazando así con el principio. Este es un espectáculo más "serio" que otros anteriores, con escasas concesiones al "gag", basado en el mimo, a base de sonidos inarticulados y efectos musicales y que deja de lado su línea iconoclasta y de humor que incluye lo popular y grosero (Fondevilla, 1987a: 45-49).

Pérez de Olaguer dice que Boadella se pone serio para avisar del peligro nuclear a través un juego inteligente de teatro dentro del teatro. "*Una reflexión válida con momentos de gran fuerza patética*". El espectáculo, visual y musical, habla del ahora con

¹³²⁵ Crítica de GALINDO, C., "*Visanteta de Favara*, reflejo obsceno de "La huerta"", *ABC*, Madrid, 10 de marzo de 1987, pg. 71.

el lenguaje de Els Joglars. A veces, dice, se reitera y se alarga en detrimento de su propia fuerza dramática, aunque la estética de algunas escenas y la música de Beethoven lo compensan. Avisa de que nadie se crea que va a reírse como en sus últimos montajes. Y concluye, que hay mucho de su trayectoria, que se reconocen elementos y formas anteriores pero que no se puede hablar de repetición, sino de asumir logros al tiempo que se mantienen excesos. “Un espectáculo perfectamente acabado, el trabajo actoral es difícil, soberbio y riguroso técnicamente”.¹³²⁶

Joan-Anton Benach lo considera un compendio de formas y lenguajes, que configuran un frente paralelo a la burla sangrante, a la farsa desmedida, registrándose mediocridades y aciertos, aportaciones de altura y desafueros. Un discurso futurista en clave jocosa y muy lograda. Una ratificación del "sí" a la OTAN porque deja claro el mundo del peligro -“*Los mandamases del PSOE deberían premiar y subvencionarlos por el favor de dicha parábola a su campaña atlantista*”-. Lo considera un trabajo malogrado, que se resiste al aplauso sin reservas o a la censura global. Un malabarismo de Boadella, sin que le importen las interpretaciones que se deriven ya que la ambigüedad es parte de su obra. Apunta el crítico, que la estructura del espectáculo se rompe por la fragilidad de los materiales de ciencia ficción de la primera parte, con recursos pobres como la muñeca parlante que se refugia en los brazos del anciano militar. Las considera ideas poco estimulantes, sin parangón con cualquier clásico de ciencia-ficción, con movimientos reiterativos de los personajes y un largo tramo de "gags" y secuencias tediosas. De los nueve actores destaca su marcialidad, sus enloquecidos gestos, exhibiendo seguridad y disciplina al manejar el mañana tan atroz que vaticina la obra, con una habilidad y coherencia que pocas compañías pueden exhibir. La calidad interpretativa surge con el mundo de Laetius –segunda parte- y el rigor aparece plenamente. La vieja pantomima de la protohistoria del grupo reaparece enarbolando sentido y eficacia en la expresión y el gesto, que no imita sino sugiere y explica, explorando un repertorio gestual que, en ocasiones, se acerca a la danza y, en otras, ensaya un lenguaje nuevo cuya calidad no se oculta -un juego epiléptico al que se libran los monstruos emergentes de un tenebroso futuro-. Para Benach los últimos cuarenta y cinco minutos del espectáculo son los más logrados, los más hermosos y los mejor estructurados, de una obra fría en exceso y que discurre ante el espectador sin divertir, sin inquietar y sin fascinar. La escenografía, el vestuario y la luminotecnia conforman una estética de galería comercial, que dificulta la

¹³²⁶ Crítica de PEREZ DE OLAGUER, G., “Y Boadella se nos puso serio”, *El Periódico*, Barcelona, 3 de octubre de 1987.

aproximación emocional a una propuesta en la que solo consigue un triunfo claro el actor y su técnica.¹³²⁷

Para Andrés Amorós “al César lo que es del César” y por eso escribe: “Uno puede estar más o menos de acuerdo con las ideas, con los textos, pero tiene que admirar la calidad escénica” -la conjunción de los actores, la integración de la escenografía, el uso espléndido de luces y música-. Dirá que este espectáculo, quizás un poco largo, no supondrá gran novedad para el conocedor de Boadella, pero para quién lo descubra ahora, piensa que, quedará, en muchos momentos, deslumbrado. “Al margen de polémicas tontas, la capacidad teatral de Boadella es innegable”.¹³²⁸

Considera Haro Tecglen que *Bye, bye, Beethoven*, repetición corregida y aumentada de *Laetius*, presente su ideología, en 1988 se pueda ver de otra manera. Cree que Boadella reunía entonces era un pensamiento de ficción científica que todavía no ha desanidado entre nosotros y que ahora expone con claridad singular, a veces burlándose de sí misma, o desdoblándose; los actores, siendo distintos de los del reparto original, ofrecen la misma calidad brillante. Y la técnica se ha apurado más para lograr el mejor servicio de sus expresivos juguetes. Todo ello apunta a destacar la capacidad de creación y de dirección de Boadella, que es una de las personas más importantes, con más sentido y más inteligencia del teatro actual.¹³²⁹

López Sancho hace un repaso del gusto por lo militar o paramilitar como nota recurrente del grupo. Lo mismo cuando escandalizaba con *La Torna* que cuando emitía ambiguos mensajes, no se sabía bien si fascistas o antifascistas. Aquí se supone un informe dramatizado que un equipo científico, militar, soviético, ofrece al Estado mayor español. Tesis pesimista: la sociedad de bienestar produce graves perturbaciones al comportamiento humano. Sin innovaciones innecesarias, supuestos profesores recitan breves discursos explicativos. Los supuestos mítines representan aquellos comportamientos, para lo que cambian constantemente de personajes, casi siempre anónimos. Los elementos móviles, muñecos, juguetes de alto porte tecnológico, funcionan sin un error, sin un tropiezo. Hay una primera parte, levemente repetitiva, que desarrolla esa idea de las mutaciones patológicas que está produciendo la sociedad actual. Sátira solo de primer grado. No se hiere a institución alguna. Se ha echado sacarina a la pócima

¹³²⁷ Crítica de BENACH, J. A., “Bye, bye, Beethoven en la nevera”, *La Vanguardia*, Barcelona, 3 de octubre de 1987.

¹³²⁸ Crítica de AMORÓS, A., “La teatralidad de Boadella”, *Diario 16*, Madrid, 15 de enero de 1988.

¹³²⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Cumpleaños feliz”, *El País*, Madrid, 15 de enero de 1988.

tradicional, pero el resultado es distraído, ingenioso a veces, gratificante. Luego, la lógica se va, la temporalidad del supuesto experimento resulta despreciada, no se funde la presencia del grupo investigador con unos sucesos que habrían aniquilado a la humanidad. Y eso obliga a distinguir entre la crítica al presente y el vaticinio apocalíptico. A partir de la reaparición de Laetius, antiguo protagonista de otro espectáculo, la impresión dominante es de cansancio. Parece que el espíritu de invención, fatigado, reduce su actividad y es sustituido por la repetición. Hay una distancia enorme entre *Laetius* y la brillante primera parte de *Bye, bye, Beethoven*. La doctrina resulta superficial, contradictoria o caprichosa en muchos fragmentos. Lo que brilla es la calidad espectacular del suceso teatral, el alarde técnico y el dominio actoral. Sin escándalo, *Bye, bye, Beethoven* nos deja fríos, nos place un rato y nos aburre después.¹³³⁰

Alberto de la Hera escribe: “fiel a sus fijaciones, a sus obsesiones no resueltas, el Ejército, la religión, los traseros masculinos y algunas otras”. Todas reaparecen en *Bye, bye, Beethoven*. Ahora bien, la forma en que el didactismo es llevado a la práctica en esta ocasión es particularmente brillante. Durante toda la primera parte, el patio de butacas se ve electrizado por la forma en que se nos explica qué ha de ocurrir en el mundo en un futuro tan disparatado y suicida como previsible. La ruptura del equilibrio se produce en la segunda parte: la unidad de acción se rompe, y es cuando llevando el didactismo a sus últimas consecuencias, sustituye la imaginación por la repetición y la ilación por la discontinuidad. Las lecciones que se nos prodigan se aíslan unas de otras; los recursos escénicos se agotan; el mal gusto hace acto de presencia, y el espectáculo se derrumba. Si no hubiese más que primera parte, estaríamos ante la mejor obra de Boadella, al menos la más serena y la más reflexiva, a la vez que mejor servida por los elementos técnicos e instrumentales. La segunda parte aburre, e incluso incita al abandono.¹³³¹

COLUMBI LAPSUS. Del colectivo Els Joglars. DIRECCIÓN: Albert Boadella. INTÉRPRETES: Jesús Angelet, Eduard Fernández, Ramón Fontseré, Josep M^a Fontseré, Montse Pérez, Jordi Purí, Pilar Sáenz, Joan Serrats y Xavi Vilá. ESPACIO ESCÉNICO: Albert Boadella y Josep M^a Ibáñez "Dino". DECORACIÓN: Xavier Bulbena. VESTUARIO: Dolors Caminal. Estreno: 10 de noviembre de 1989, en el Teatre Principal de Girona. En Madrid Teatro Albéniz (Festival de Otoño).1990 del 21-11-1990 al 20-1-1991.

¹³³⁰ Crítica de LOPEZ SANCHO, L., “Bye bye Beethoven, de Els Joglars, en el Albéniz”, *ABC*, Madrid, 14 de enero de 1988, pg. 82.

¹³³¹ Crítica de DE LA HERA, A., “Brillante cáscara y vacío contenido”, *YA*, Madrid, 17 de enero de 1988.

Los problemas del grupo no se limitan a los sectores franquistas o eclesiásticos, sino que alcanzan también los catalanistas, soliviantados por la ridiculización que estos insobornables cómicos hacen del presidente Jordi Pujol y de la Moreneta. Pero los obstáculos y las zancadillas solo son un acicate para la compañía, que estrena *Columbi Lapsus*¹³³² (1989), en la que escenifican los oscuros acontecimientos del papado en 1978: la muerte repentina de Juan Pablo I (Albino Luciani), a los 33 días de su proclamación como Papa. Había destacado en el concilio Vaticano II, y parece ser que su elección no fue bien vista por los sectores conservadores y financieros de la curia romana. Su muerte queda envuelta en misterio que algunos interpretan como un crimen a manos de la Logia P II, la misma que conseguiría la ascensión del papa Woytila, más acorde con la tradición vaticanista. Por tanto Luciani sería un lapsus de "la paloma", del Espíritu Santo que inspira a los altos dignatarios. Nos muestran el Vaticano por dentro, donde los cardenales vestidos de mafiosos hacen gimnasia y mantienen entre sí relaciones dominadas por la ambición, la tortura, el ejercicio del poder y los vicios más humanos. Plantea el tema de la actitud de la Iglesia ante el gobierno de Luciani, y la imposibilidad de gobernar desde el progresismo la comunidad frente a corrientes inmovilistas. Todo bajo anécdotas, gags y situaciones de hilaridad mordiente, donde la frívola forma encierra un arriesgado contenido.

Bajo la cúpula de la Capilla Sixtina, se suceden rápidas escenas influenciadas por el cine mudo, el mimo y sobre todo la commedia dell'arte. El Vaticano queda convertido en una cueva de mafiosos y gánsters, ofreciendo la otra cara de la moneda. Secuencias que van desde la proclamación del Papa hasta su envenenamiento y el inmediato "Habemus Papa" del cardenal polaco, uno de cuyos primeros gestos, tras su desprecio al tercer mundo o quizá a la "teoría de la liberación", será tijeretear un preservativo. Pasando por las secuencias televisivas, el baile gimnástico de los cardenales-mafiosos haciendo la bendición con las pistolas en vez de con la cruz o la visita de la reina de Inglaterra al viejo Papa. El trazo habitualmente grueso en la descripción de personajes está aquí más perfilado poniendo en pie tipos y personajes genialmente retratados, en flashes rápidos, en sketches eficaces, son siluetas evidentes que identifican a Marcinkus, Ratzinger, Villot, Wojtila... Incluso los periodistas visitantes, entre los que Boadella, vengativo, incluye a uno del ABC, esperpéntico, enano, con célebre bigotito del pasado y blasfemo. El italiano macarrónico, muy eficaz, muy gracioso, en que se expresan todos, acentúa el

¹³³² El texto de referencia en nuestro estudio es BOADELLA, 1993.

aire bufo, sin interrumpir la comprensión y colaborando en la eficacia humorística. Música de El barbero de Sevilla, de Rossini (Fondevila, 1989a: 4-9).

Mauro Armiño cree que es una función pensada para entretener con malevolencia, ironía, distancia y humor. Acierto en el punto crítico, elegante, con el que trata un tema que se presta al trazo grueso. Boadella no recurre a la provocación directa, todo está medido, ajustado, elegante, perfecto en casi su totalidad, no necesita las iras que otras piezas han suscitado desde los púlpitos, para atraer espectadores. Pocas veces se ve en nuestras tablas una función con más méritos.¹³³³ Para Haro Tecglen es una colección de escenas sueltas, apuntes, chistes, burlas, como variaciones del gran tema. Todo más o menos corrosivo, más o menos divertido. Éxito por la obra y por la ideología cómicamente esparcida a lo largo de ella.¹³³⁴ Según Antón Castro es un discurso poco novedoso donde el puñetazo que antes iba directo a la mandíbula, ahora resulta diferido, más fácilmente asimilable. Da la sensación que Els Joglars hayan bajado la guardia de la incomodidad, que no de la perversión y la crítica descarnada, y hayan entrado en un tipo de espectáculo más formalista, de desarrollo cadencioso, pero también falto de un mayor riesgo imaginativo. El grupo aquí abre una nueva línea de investigación: espacios vacíos, luz dura pero impecable, tendencia al minimalismo, universalidad en los argumentos, atraviesa una fase de transición. Admirable ejercicio de dramaturgia, insuperable interpretación, un ejemplo de lo que debe ser formalmente el teatro en cuanto a planificación, a movimiento, a creación de atmósfera, a "gags", pero hay que dar un paso más, atreverse, quebrantar la propia estética, la seguridad. Espléndidas, escenas donde nada pasa, donde los personajes se mueven, la presencia cándida y despistada de Luciani, las conjuras, el movimiento de una puerta, la facilidad para crear un gag, un efecto desternillante. El montaje vale la pena.¹³³⁵ Joan de Sagarra habla de un trabajo de actores soberbio. Todos, todos están estupendos. Dos horas de un italiano aproximativo y no siempre jocoso, una jerga que se come el gesto, el gag, no siempre, pero se lo come, traicionando aquella afirmación de Boadella de que el italiano es, por sí solo, un lenguaje teatral, eminentemente gestual. Después de ver *By, by Beethoven* se esperaba oír hablar a Els Joglars. Y ahí está.¹³³⁶ López Sancho piensa que el talento de Boadella se aburguesa:

¹³³³ Crítica de ARMINO, M., "Trabajo casi perfecto", *El Sol*, Madrid, 23 de noviembre de 1990.

¹³³⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Parábola de pequeñas claves", *El País*, Madrid, 23 de noviembre de 1990.

¹³³⁵ Crítica de CASTRO, A., "Els Joglars: la resaca del éxito", *El Día*, Zaragoza, 2 de febrero de 1990.

¹³³⁶ Crítica de DE SAGARRA, J., "Si a tu ventana llega una paloma...", *El País*, Barcelona, 12 de mayo de 1989.

Precisión en los efectos, inventiva de incidencias, números muy graciosos, en tono paródico, desde gimnasias penitenciales a orgías. Los elementos musicales están depurados, medidos al milímetro para hacer eficaz el ritmo. Un pleno sin recurrir a lo chocarrero y blasfematorio de obras anteriores. Boadella, moderniza con acierto los viejos efectos de teatros orientales. El relato se sigue bien. Las irreverencias carecen de mayor veneno; algunas reiteraciones. Espectáculo de calidades visuales de notable movimiento e impecable ejecución, disciplina y excelencia técnica de los actores y trivialidad final pese a la deliberada intención transgresora.¹³³⁷ Y para Enrique Centeno este grupo, que nació como subversión y escándalo, que acumularon denuncias, multas y prohibiciones, es ejemplo vivo de un grupo de creadores disconformes, críticos, lenguaraces e inmorales. Para ellos se inventó la máscara con aspa sobre la boca, símbolo de la falta de libertad de expresión. Hoy están subvencionados pero sin rebajar sus planteamientos en su arte denunciador, burlesco y crítico. La persecución es ahora privada, de algunos sectores que prohíben sus actuaciones, que presentan denuncias, que escriben cartas a los periódicos escandalizados tras ver espectáculos como este *Columbi lapsus*. Puede que el tema no merezca el esfuerzo y el talento de quienes han representado la conciencia de nuestra escena durante más de dos décadas. Aunque los escándalos que el montaje ha provocado en distintas ciudades parecen demostrar lo contrario. En todo caso, solo el masoquismo o el espíritu inquisitorial pueden hacer acudir a ver este *Columbi lapsus* a los católicos tridentinos.¹³³⁸

YO TENGO UN TÍO EN AMERICA. Creación colectiva de Els Joglars. DIRECCIÓN, DRAMATÚRGICA y COREOGRÁFICA: Albert Boadella. INTÉRPRETES: Jesús Agelet, Eduard Fernández, Josep M^a Fontserè, Ramón Fontserè, Pilar Sáenz, Joan Serrats, Xevi Vila. Teatro Albéniz del 31 de enero al 1 de marzo de 1992.

*Yo tengo un tío en América*¹³³⁹ (1991) bucea en la Conquista como locura colectiva. Como en *Gabinete Libermann*, Boadella, toma un psiquiátrico como parábola, con una terapia de psicodrama donde los enfermos a través de la influencia de doctores y enfermeras se incorporan al mundo. El tema de este psicodrama es la conquista americana. Los doctores transformados en guerreros serán Pizarro, Cortés o Pinzón, y

¹³³⁷ Crítica de LOPEZ SANCHO, L., “*Columbi lapsus*, transgresión según receta de Els Joglars”, *ABC*, Madrid, 22 de noviembre de 1990, pg. 105.

¹³³⁸ Crítica de CENTENO, E., “Una paloma despistada”, *Diario 16*, Madrid, 23 de noviembre de 1990.

¹³³⁹ El texto tomado como referencia en nuestro estudio es BOADELLA, 1995.

emprenderán el acoso de los enfermos indios a ritmo de soleá y cuerpo de baile: *venimos de lejos / venimos del mar / a conquistar*. El Descubrimiento situado en una casa de locos. Una esquizofrénica metáfora de la Conquista de América mirada a través de los internos de un psiquiátrico, donde conviven la irrisión de los dominadores y la compasión por sus víctimas. Un psiquiátrico de hoy, con locos de hoy que imaginan el ayer remoto, con saltos temporales de quinientos años, de Hernán Cortés al doctor Cañizares y de la selva al psiquiátrico. El grupo de locos da una visión global de casos posibles de un frenopático: La paridora, El pirómano, El autista catalán, El paranoico visionario, El paralítico cerebral. Médicos con batas blancas y terapias musicales. Tribu de enfermos frente a médicos conquistadores. Conquista, mestizaje. Terapia de juerga flamenca y zapateada, con humor desmitificador e iconoclasta. Tres ideas son especialmente tratadas en el espectáculo: el mestizaje consanguíneo y cultural, la imposición religiosa y la esclavitud. Un exterminio indio no sangriento, con una presentación sesgada de la cultura y la religión, burla a la Iglesia y llegada al grotesco mestizaje con intercambio de jeringuillas. Rebelión de los locos-indígenas que no evita el cambio de parideros por catedrales. Con cabida para una directora general de Sanidad haciendo las veces de la reina católica de España y que presenta la imagen de doña Sofía a la que irreverentemente se recibe con el himno de Riego. Pero en los dos o tres minutos finales la conquista resuena amable e ingenua al mostrar el verdadero exterminio ejecutado por soldados norteamericanos armados de metralletas y motosierras. La conquista española queda dulcificada por comparación (Fondevila, 1992b: 18-22). Si Boadella se decanta en todos sus espectáculos por las víctimas, en este caso, con los internos, en un más alto grado de ternura y complicidad. Personajes de elaborada construcción personal, actores de poderosa capacidad de observación y asombrosa capacidad de síntesis. “La confrontación entre colonización y tratamiento psiquiátrico produce una metáfora esquizoide que multiplica las sorpresas, practica asociaciones ilícitas, concatena imágenes delirantes y ofrece al espectador una amarga reflexión contemporánea” (Pérez Coterillo, 1992a: 25). Aquí convive la denuncia del expolio, la dominación del continente americano y la solidaridad con sus víctimas.

Yo tengo un tío en América mereció los aplausos del público y también, esta vez, los elogios de la crítica más comedida. Y es al remanso de la polémica cuando se reconocen hallazgos, aciertos y virtudes del Grupo, que ya estaban en espectáculos anteriores, pero que en “el fragor de la batalla que suele acompañar la aparición de los espectáculos de Boadella hace que estos valores pasen inadvertidos” por las críticas polarizadas a favor o

en contra de determinadas tesis. Hay que reconocer que, independientemente del mayor o menor acierto de los temas o su desarrollo y de compartir o no la actitud beligerante del director, lo incuestionable es la extraordinaria factura del espectáculo, su perfección casi obsesiva, el dominio del espacio escénico, el adiestramiento y maleabilidad de los actores, la versatilidad de los objetos y su utilización hasta el agotamiento poético, la extraordinaria capacidad de fabulación, la habilidad para combinar temas, lenguajes y géneros aparentemente irreconciliables... (Pérez Coterillo, 1992a: 23). Enrique Centeno calificará el espectáculo de risotada, broma, payasada sin acritud y excelente espectáculo en el que cierto tedio del principio se subsana con creces a pesar de un texto bastante endeble.¹³⁴⁰

EL NACIONAL. Espectáculo de Els Joglars, con la colaboración literaria de Josep M^a Arrizabalaga. ESPACIO ESCÉNICO y DIRECCIÓN: Albert Boadella. INTÉRPRETES: Jesús Agelet, Begoña Alberdi, Josep M^a Fontserè, Ramón Fontserè, Joan Gallemí, Ramón Llimós, Minnie Marx, Pilar Sáenz, Xevi Vila. DIRECCIÓN MUSICAL: Joan Albert Amargós. Teatro Albéniz del 20 de enero al 13 de febrero de 1994.

*El Nacional*¹³⁴¹ (1993): Suenan las excavadoras y las piquetas demoliendo el teatro. El arquitecto entra a pedir a sus habitantes que desalojen. Estos ensayan *Rigoletto* de Verdi y como solución tratan de integrarle en la representación para degollarle, ejecutarle en un paralelismo estético con la obra. Un poético planteamiento sobre el viejo y acabado teatro próximo a su desaparición, un romántico e ignorante encargado que se resiste a su desalojo y que pretende montar el *Rigoletto* de Shakespeare con ayuda de unos indigentes que tratan de aprovecharse de él, en ese juego del teatro. Se superpone la acción real con la ópera que ensayan. Aparición de las mil citas del argot escénico, de sus miserias, de su grandeza para terminar con una escena donde se acuchilla simbólicamente a directores generales, programadores, responsables de Cultura, ministros, críticos, intelectuales o lo que él llama "funcionarios del teatro". No se salvan ni los cómicos, de los que dice son putas, aunque hagan de vírgenes, o maricones representando a Don Juan. Para distraer al poder, los invita al estreno, según confiesan desde el escenario en una carcajada burlona. Se pasa de la ternura a la rabia, del humor al llanto en un permanente alarde de cinismo, en una crítica al mundo del teatro y las instituciones de las que depende.

¹³⁴⁰ Crítica de CENTENO, "Conquista Cañí", *Diario 16*, Madrid, 1 de febrero de 1992.

¹³⁴¹ El texto de referencia en nuestro estudio es BOADELLA, 1999.

Cree Enrique Centeno que toda la representación es una gran mentira, incluso el aparente mensaje de que el teatro ha muerto, porque el montaje constituye un amorosísimo homenaje a la única mentira lícita, la que se hace desde la escena. Paradójicamente subvencionados por el objeto de sus críticas que conocen la perfección de esta compañía aunque sea en un ejercicio canalla y malvado. Si la perfección formal es de una sensibilidad escalofriante, el texto posee méritos y valores literarios no siempre presentes en Els Joglars. Interpretación formidable, parte son músicos y cantantes profesionales, destaca Ramón Fontserè, centro e hilo conductor de todo el espectáculo, con una creación cuya composición corporal y vocal, cuya ternura y crueldad, su sentido del humor y su credibilidad, reafirman un talento insólito.¹³⁴²

La creatividad del grupo culmina en la célebre trilogía compuesta por *Ubú*, *President* (1995), *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla* (1997), y finalmente *Daaalí* (1999), protagonizadas por tres grandes personajes de la vida y la cultura catalanas: el presidente Jordi Pujol, verdadera bestia negra de estos cómicos; el gran prosista ampurdanés Josep Pla, que, por sus veleidades franquistas, fue ninguneado por aquel, y el pintor Salvador Dalí, figura también cuestionada por ese nacionalismo de vía estrecha y cuya paranoia crítica se eleva al escenario, oponiéndola a la de otros pintores mejor considerados por la progresía. Los tres textos de *La Trilogía* están ligados a la memoria histórica catalana en sus aspectos político, literario y artístico. A través de los tres personajes reales, complejos, delirantes e impertinentes que ofrecen una “síntesis de la historia contemporánea de Cataluña, sin olvidar las tres concepciones del mundo que hay alrededor de ellos al igual que del territorio, la muerte o la vida” (Sánchez Arnosí, 2006: 41). Boadella no duda en caricaturizar la obsesión nacionalista por la búsqueda de las raíces y la identidad propia y es necesario tener en cuenta el contexto en el que se producen las obras pues determinadas expresiones y perspectivas adolecerían de ambigüedad resultando incomprensibles. Boadella es dual y paradójico, su obra, *La Trilogía*, es regional con proyección internacional. Su teatro es clásico expresado modernamente, combinando humor y seriedad; es amado y odiado, rechazado y consagrado, quiere y detesta su tierra enfrentando lo social y personal. Religioso y pagano, respeta la tradición siendo un iconoclasta feroz. Defiende su autonomía e integridad lidiando con iglesia, censura, ejército, ultraderecha, franquismo, intelectuales, “progres”, nacionalistas. Un teatro como revulsivo social para hacer reflexionar sobre el poder y los tópicos que el poder crea,

¹³⁴² Crítica de CENTENO, E., “Un canto al Teatro”, Diario *16*, Madrid, 20 de enero de 1994.

hábitos sociales y culturales elevados a mitos sacralizados y por tanto incuestionables. El grupo partiendo de una idea elabora con improvisaciones la dramaturgia, la actuación, el espacio, la precisión formal y la claridad de ideas. Exponen con sencillez ideas complejas. La música, el humor, la desmitificación y la parodia son la base de su estilo, contrapuesto a la seriedad oficial. En las tres obras que componen *La Trilogía* hay numerosos personajes representados por unos pocos actores y “rompe con los estereotipos de los protagonistas: un Pla solitario, un Pujol como salvador y la del Dalí fascista”. Para ello utiliza tres fórmulas diferentes: la del escritor que narra la historia, el psicodrama en *Ubú* y el juego con el tiempo reflejando en la obra unos segundos que son los que dura la agonía, sueños y delirios del pintor Dalí. Común es el tema de la muerte, real o metafórica, en las tres y la necesidad del texto al ser personajes que necesitan ser explicados (Sánchez Arnosí, 2006: 42), siendo lo visual un factor determinante. Los textos están traspasados de otros textos porque ello ayuda al autor a la recreación del personaje y su mundo, y no duda en reproducir la forma de hablar de los personajes imitando hablas reales. Los títulos contienen una información condensada de lo que será el texto íntegro (Sánchez Arnosí, 2006: 44).

UBU, PRESIDENT. Creación colectiva de Els Joglars. DIRECCIÓN, DRAMATÚRGICA y ESCENOGRAFÍA: Albert Boadella. INTÉRPRETES: Jesús Agelet, Xavier Boada, Jordi Costa, Ramón Fontserre, Minnie Marx, Rosa Nonell, Montse Puig, Jordi Rico, Pilar Saenz, Dolors Tuneu, Pep Vila. TEATRO: Nuevo Apolo del 15 de febrero al 12 de mayo de 1996.

*Ubú President*¹³⁴³, *Los últimos días de Pompeya* (1995), da una visión del personaje, Jordi Pujol, que ya se espera, más conociendo el rechazo de Boadella por el político. Ya había aparecido en *Virtuosos de Fontanebleau*, *Laetius* y *Ya semos europeos*. El personaje en si es muy teatral por movimientos y gestos: su forma de hablar, tics faciales, guiños, carraspeos, el ir despeinado, el cortar a sus interlocutores, el sorber el agua ruidosamente o aspirar escandalosamente por la nariz, y lo hacen un blanco fácil para la caricatura (Sánchez Arnosi, 2006: 49). Esta obra, de sesenta y nueve personajes realizada por once actores, es una remodelación de *Operación Ubú* (1981), en la que ya se burlaba del primer mandato de Pujol en la Generalitat, con los cambios pertinentes producidos en el tiempo y añadiendo nuevos personajes (Maragall, Artur Mas) y nuevos temas como el nepotismo de su mujer e hijos. Si en la primera visitaba a un psiquiatra por sus tics incontrolados,

¹³⁴³ Texto de referencia en nuestro estudio de la obra: BOADELLA, 2006.

ahora será porque no se le entiende cuando habla. Del Ubú contento y pletórico del anterior por estar convencido de que todos dependen de él se pasa a uno decadente que esta tan mal que no se entera que la Reina británica ha muerto. *Los últimos días de Pompeya* que se añadió al título alude al anuncio de Pujol de no presentarse a unas nuevas elecciones, metáfora de su muerte política. La obra es una sátira política directa y sarcasmo implacable sobre las megalomanías de nuestros dirigentes y provoca la adversidad de quienes creen que la democracia y el nacionalismo no son materia de farsa. Parte el texto de Jarry del que mantiene la misma estructura sintáctica del título que tiene un significado de “buitre” quedando patente la condición carroñera y miserable del personaje en cuestión y un carácter cómicamente cruel y cobarde. Pujol y su esposa se esconden bajo los nombres de Padre Ubú y Madre Ubú en las sesiones de psicodrama con el fin de curarse y lo que sucede es una acentuación de su ambición que lo domina y descontrola resultando una marioneta grotesca por conseguir más poder. Así la obra ofrece una burla del poder y una reflexión sobre cómo se ha escrito la historia. La perversión por el afán de poder propio de la clase políticamente mediocre (Sánchez Arnosi, 2006: 50-52). Boadella presenta un Pujol decadente, enfermo, taciturno, encerrado en sí mismo, solo y desconfiado, angustiado por su enfermiza obsesión de pérdida de poder. Si en la anterior no tenía tiempo para hacer sus necesidades, ahora está desocupado y su declive se potencia con su desaliño, siempre en pijama en escena, y ejerciendo su capricho y voluntad dominadora. Boadella estructura la obra como una serie de secuencias de la vida del Presidente, construyendo el retablo del hombre megalómano, que se envolverá en la bandera catalana creyéndose ser el propio país, que el mismo oprime. El psicodrama desinhibe al personaje y muestra su desvarío creyéndose Dios tras haber sido Papa y haber hablado al mundo en catalán. Verdadera personalidad que muestra sus tendencias homicidas, delirios de grandeza, mercantilismo, ambición ilimitada, discurso político y de doble moral y el ejercicio del poder desde la mediocridad (Sánchez Arnosi, 2006: 53-54). Para Boadella la endogamia nacionalista es peligrosa y el “catalán trabajador” un cuento; desafiando en la obra al nacionalismo catalán mofándose de sus símbolos. Su puesta en escena es armónica con un espacio en volúmenes y pulcritud funcional igualmente armónica y simple, de donde surgen los diferentes espacios de las escenas (Sánchez Arnosi, 2006: 55).

LA INCREÍBLE HISTORIA DEL DR. FLOIT Y MR. PLA. Creación colectiva de Els Joglars. DIRECCIÓN DRAMATÚRGIA y ESCENOGRAFÍA: Albert Boadella. INTÉRPRETES: Jesús Agelet,

Xavier Boada, Jordi Costa, Ramón Fontserè, Minnie Marx, Montse Puig, Jordi Rico, Dolors Tuneu, Pep Vila. VESTUARIO: Mariel Soria. Estreno Teatro Romea de Barcelona el 15-9 1997. En Madrid: Teatro María Guerrero del 15 de enero al 22 de marzo de 1998.

*La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla*¹³⁴⁴ (1997). Albert Pla era un hombre anticonvencional, de curiosidad insaciable, viajero pero auténtico y localista, arraigado a su tierra el Ampurdan y el mediterráneo. Pla revivió la memoria de su Cataluña contemporánea constatando la mediocridad general con su sátira e ironía. Su obra es la crónica sentimental de su tiempo. Hombre provocador, corrosivo y cínico, intelectual y existencialmente independiente, en él conviven lo rural y lo culto, lo arcaico y lo nuevo. Su obra describe la realidad que lo rodea, una sociedad cínica. Boadella identificado con él en cuanto hombre desatador de la polémica o en su cuestionamiento por la sociedad al ser incómodo para el poder por su uso de la ironía, un mecanismo que convierte a la persona que lo posee en misterioso y molesto. También coincide con el escritor en sus opiniones sobre el arte. Así Boadella va adentrándose en su biografía con un fin rehabilitador. Pla que escribe en catalán no es partidario del separatismo y Boadella crítico con el nacionalismo reivindica su figura que tan pocas simpatías despierta en Cataluña. Para ello parte de la novela *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde* de Stevenson, operando estilísticamente mediante la parodia y la caricatura, contraponiendo los dos personajes catalanes que simbolizan concepciones del mundo opuestas e irreconciliables: El industrial Marull y Pla, del que no se cuestiona nada. Como en la novela la ingestión de una bebida, una loción “Floit” transformará al empresario en Pla, dando una visión muy representativa de Cataluña, económica por un lado y creativa y cultural por otro, conduciendo a una sátira feroz a través del humor que no ahorra crítica corrosiva cuando es necesaria. El mundo del payés contrapuesto al materialismo de la ciudad, Pla contrapuesto a Marull. La obra de estructura circular, termina cuando el escritor interrumpe su creación, ya que toda la obra es fruto de su imaginación. En la puesta en escena nueve actores interpretarán los cuarenta y cinco personajes que aparecen en la obra (Sánchez Arnosi, 2006: 57-62).

DAAALÍ. Creación colectiva de Els Joglars. DIRECCIÓN DRAMATÚRGICA y COREOGRÁFICA: Albert Boadella. INTÉRPRETES: Jesús Agelet, Xavier Boada, Ramón Fontserè, Minnie Marx, Montse

¹³⁴⁴ Texto de referencia en nuestro estudio de la obra: BOADELLA, 2006.

Puig, Jordi Rico, Dolors Tuneu, Pep Vila, Silvia Brossa. Teatro María Guerrero del 11-11-1999 al 9-1-2000.

*Daaalt*¹³⁴⁵ (1999). Dalí es un personaje, un artista histriónico y camaleónico, que capaz de reinventar su vida y manipularla teatralmente, oculta su verdadera personalidad. Este hecho lo utiliza Boadella al presentarnos un Dalí que no aparece en sus biografías. Dalí se vendió como un loco, exhibicionista, insolente y rebelde, metamorfoseándose continuamente. Boadella lo ve como un innovador y renovador que enlaza con la tradición pictórica yendo de lo moderno a lo clásico. Un personaje que ha escandalizado, asombrado y apasionado. Un gran actor que se disfrazaba en función del acto a protagonizar, presentándose ante el público como el personaje que aparentaba ser. Una personalidad polimórfica, egocéntrica, con una imagen pública construida a su medida para ocultarse. El espectáculo nos traslada a los últimos y agónicos días de la vida del artista y de ahí a un repaso por su recorrido vital, fobias y pasiones, centrándose en su faceta de perenne niñez y la explotación de esta que hizo Dalí durante su vida convirtiéndola en un juego. Una obra que quiere ser trágica pero que está repleta de humor del más alto nivel (Sánchez Arnosi, 2006: 64-66).

Con sesenta y dos personajes interpretados por nueve actores, Boadella busca una visión del Dalí oculto y desconocido, un pintor que detesta el gusto burgués y la arrogancia de la elite intelectual, y que buscó prolongar su infancia. Lo hace víctima de los mecanismos mercantiles y muestra al hombre cargado de defectos y humanidad. Con la temática sobre Dalí: personalidad, delirio, obra pictórica, relaciones con la prensa, con Gala... Confluyendo con la historia europea del siglo XX, la Guerra Mundial y personajes políticos y artísticos: Hitler, Mussolini, Kandinsky, Tápies, Picasso, Mondrian, Chillida, etc. sobre los que descargará su sátira y caricatura. Un Dalí agonizante repasa su vida, encuadrándose la acción en dos tiempos. El presente de muerte irremediable, de movimientos lentos y el “bip” del electrocardiograma y el pasado, donde se muestra un Dalí vitalista, imprevisible e ingenioso, de tiempo rápido y con importantes vivencias del artista: Gala, Lorca, la vanguardia, concepto de arte, infancia, sexo... Todo sucede en la cabeza del autor, un niño que no quiso crecer, tiempo de ficción evocado por el pintor, junto a otro onírico de imágenes zuréales donde se realizan en escena todos los deseos de Dalí. Un Dalí alucinado y conmovedor, sin su catolicismo interesado, su monarquismo y

¹³⁴⁵ Tomamos como referente para nuestro estudio de esta obra: BOADELLA, 2006.

su no tan clara adhesión al franquismo y a su codicia (Sánchez Arnosi, 2006: 66-67). Una visión elogiosa y cómplice de “un hombre rodeado de corruptos y depredadores, al que no le importó evitar el malentendido” (Sánchez Arnosi, 2006: 68). Boadella presenta la imagen entrañable de un hombre incomprometido frente a una vanguardia al servicio del poder político, que hace que convierta a los pintores en payasos. La escena en que un Dalí, vestido de *clown*, contiene con algunos de esos artistas -Mondrian, Kandinsky, Tapies- es un prodigio de histrionismo, en el que tiene mucho que ver la gran actuación de Joan Fontseré, que no solo encarna al genio de Figueras, sino también a los otros dos personajes, en un alarde de desdoblamiento actoral inédito en la historia de la interpretación española. Los espacios muy estudiados utilizan la técnica daliniana de la apariencia engañosa de los objetos, también se alude al canibalismo en la escena de las armaduras. El surrealismo está presente en muchas escenas evidenciando el contenido visionario de su pintura y con juegos de doble imagen: periodistas-cuervos, pintores-payasos, Gala-tricornio-guardia civil, estableciendo asociaciones que provocan en el espectador una alteración de los sentidos y así las imágenes y situaciones que nos rodean tendrán un sentido distinto al que la sociedad nos quiere imponer. Boadella hace hablar a su personaje con una especie de código cifrado para decir justo lo contrario de lo que parece oírse en primera instancia. Lenguajes diferentes según el personaje. Lenguaje seco, administrativo, barroco, de verbosidad infinita y a veces incomprensible del político, Pujol, operando por inflación verbal. Uno literario, plástico y matizado para el escritor, Pla. Y el hiperbólico, desmesurado y visual del pintor Dalí (Sánchez Arnosi, 2006: 69-71).

Todos sus espectáculos son exitosos de público, Boadella congrega gran número de espectadores, ya sea por morbo, escándalo, la garantía de un buen rato, curiosidad o el saber que encontraremos un espectáculo muy cuidado y elaborado. La crítica no es tan unánime según la ideología del crítico y será contestado o alabado en función del posicionamiento político y el contenido de la obra. Según Javier Cercas es un Dalí del todo verosímil, sorprendente y familiar al mismo tiempo, alucinado y conmovedor, libérrimo y riguroso e hilarante, tozudamente inmune al tópico. En la obra Dalí afirma que Dios se equivocó al hacer a los hombres –que son blandos por fuera y duros por dentro- y declara su amor por los crustáceos –que son duros por fuera y blandos por dentro-, y el crítico piensa que quizás Dalí fue un adolescente eterno y un enorme

crustáceo y que Boadella no solo retrata y homenajea al pintor, sino que presenta sobre todo una lección moral.¹³⁴⁶

Pablo Ley en un artículo que titula *Una auténtica puñalada traperera* comenta que si *Daaalí* es de una perfección formal y una poesía de delicadeza insospechada en el Bufón (Boadella) y *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla* es una sofisticada bomba de relojería teatral, terminará centrándose en *Ubú President* para decir que en ella atiza a Pujol presentándolo ya con un pie en la calle, acabado, desahuciado. Una caricatura humanamente perfecta, adornada con mil detalles que rehúyen la grosería la falta de inteligencia, el chiste fácil o la imitación barata. Cree que hay ternura, respeto, no tanto por el personaje real como por el teatro en si, por la composición del personaje reinventado. No deja títere del pujolismo con cabeza: TV Res, el *Avui*, Mas Cardot, la Moreneta, el Barça, la Senyera, Pau Casals, Monserrat Caballé, la Ferrusola, todo el repertorio musical popular del que se ha apropiado el pujolismo, personajes públicos de todo pelaje y condición, incluso los hijos de Pujol que transitan por escena siempre trajinando con maletines repletos de dinero. Inefable es el retablo final, el museo de autómatas de un pujolismo finiquitado.¹³⁴⁷

Con motivo de la reposición de *La Trilogía*, Enrique Centeno hará una crítica a *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla*, que titula *Soflama reaccionaria*, en la que realiza un duro ataque contra Boadella del que dice ha pasado de digno bufón a abanderado del conservadurismo. Califica la función de sainete de telones pintados, de chistecillos, rancio, fácil, de irreverencia tabernaria hacia Pla, hacia Cataluña y la Historia. Un alarde de poca cosa, de jugueteillo renegado, de ideología acabada. Un espectáculo vacío y hueco.¹³⁴⁸

El último espectáculo por ahora es *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes* (2004), donde utilizan el genial entremés cervantino para poner en solfa algunas de las hipocresías de la sociedad actual. En cierto modo, creemos que el trío formado por Chanfalla, Chirinos y Rabelín, faranduleros del sabio Tontonelo, representan muy bien la actitud crítica, nada acomodaticia con el poder y políticamente incorrecta de la *troupe* de Boadella, cuya arma más contundente sigue siendo el humor: “La risa ha sido para nosotros el oxígeno necesario para encarar la tragedia [...] El sentimiento trágico es

¹³⁴⁶ Crítica de CERCAS, J., “La Crónica”, *El País*, Madrid, 10 de septiembre de 1999.

¹³⁴⁷ Crítica de LEY, P., “Una auténtica puñalada traperera”, *El País*, 1 de diciembre de 2001.

¹³⁴⁸ Crítica de CENTENO, E., “Soflama reaccionaria”, en enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.

anterior al sentido del humor, porque el humor es un signo de evolución del individuo, de inteligencia, de distancia sobre los acontecimientos que nos afectan” (Joglars, 2001).

Con fórmula de liturgia católica, el contenido de sus espectáculos es aguda y selectivamente crítico, su expresividad teatral, en clave de humor irónico, ha sido calificada de esperpéntica. Según el propio Boadella:

La literatura, la palabra tiene una descripción tan exacta que da lugar a pensar; si tú dices esto es precioso, es bonito, o es mediocre, no tienes posibilidad de ninguna otra imaginación que no sea la que te da la precisión matemática del lenguaje. En cambio, prefiero muchas veces las cosas que no se dicen o que se dicen a medias. Si he de escoger entre conseguirlo con un silencio o con una palabra, escogeré siempre el silencio, que será mucho más sugerente que las palabras que dirá después el actor (Boadella, 2001).

En cuanto a la originalidad de su propuesta dramaturgica continúan vigentes, a nuestro juicio, las palabras que en 1982 Jerónimo López Mozo escribiera acerca del grupo:

Els Joglars hablan ya en un idioma escénico familiar para quienes recibimos y participamos en sus juegos, pero lo cierto es que este idioma hace solo unos años no existía, es obra suya. De algo semejante solo pueden alardear hoy en el teatro mundial unos cuantos grupos y hombres de escena, que podemos contar con los dedos de la mano. Con esto queda dicho todo (López Mozo, 1982).

M-13 CASTILEONIA. AUTOR: Albert Boadella. DIRECCIÓN: María Monedero. INTÉRPRETES: Charo Coca, Pilar Castellano, Alejandro Lucas, Miguel Martín, Maribel Iglesias, José Carlos Martín, Javier Marcos y Luis Obver. Grupo Trebejo. Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de 21 de enero al 21 de febrero de 1988.

M-7 Catalonia fue uno de los primeros éxitos de Boadella y en 1988 repite la obra el Grupo Juvenil Trebejo con la obra adaptada a las condiciones de su región (Castilla-León) con el título *M-13 Castileonia*. Pero hay poco que adaptar y se parece a la versión catalana. Se cambia arroz por chanfaina y algún dicho por otro. Dice Haro Tecglen que la directora se limita a repetir lo que descubrió Boadella y hace que sus actores mimeticen

a los anteriores sin conseguirlo aunque produzcan de nuevo el regocijo de los espectadores.¹³⁴⁹

Dagoll – Dagom.

La historia de esta compañía comienza en los setenta, cuando Joan Ollé reúne a un grupo de aficionados al teatro en 1973. Sus primeros espectáculos fueron *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1973), sobre una recopilación de poemas de Rafael Alberti; *Noctum per a acordió* (*Nocturno para acordeón*) (1975) con la colaboración de Ramón Muntaner y Lluís Llach, sobre la vida y la obra de Joan Salvat Papasseit; y *No hablaré en clase* (1977), divertida sátira del sistema de educación franquista de Joan Ollé y Josep Parramón, aunque entonces se hablaba de "creación colectiva", de acuerdo con el principio cooperativista. El montaje tuvo notable éxito dándoles a conocer a gran parte de crítica y público. El grupo decide profesionalizarse, lo que supone la marcha de Joan Ollé y la venida de Ana Rosa Cisquella y **Joan Lluís Bozzo**, que actualmente llevan la responsabilidad del grupo. Sus espectáculos fueron evolucionando por el camino del musical y tras *Glups!* o *La nit de Sant Joan*, donde trabajan y acumulan experiencia en este género, llegará *El Mikado*, que ya posee formato de gran musical y que según Bozzo es producto de la evolución constante en el trabajo del grupo y fruto de la experiencia acumulada, sin la cual no se hubiera podido abordar tan ambicioso proyecto (Boix Angelats, 1986: 8). Si sus dos primeras propuestas giraron en torno a textos poéticos cuyo trasplante al escenario determinaron ya un muy concreto modo de expresión y el tercero de los títulos, *No hablaré en clase*, rompió con las anteriores querencias lingüísticas para mostrar, con óptimo resultado, una realidad sociopolítica tan cara a todo el pueblo español. En su cuarto montaje basado en la edición de cuentos de Pere Calders (1968), el grupo retoma sus intentos poéticos imaginativos a partir de los breves relatos. La obra les dio el espaldarazo definitivo y se convierte en la "marca" del grupo.

ANTAVIANA. Sobre cuentos de Pere Calders. GRUPO: Dagoll Dagom. VERSIÓN CASTELLANA: Feliu Formosa. DIRECCIÓN: Dagoll Dagom. INTÉRPRETES: Mar Targarona, Assumpta Rodés, Anna Rosa Cisquella, Bertí Tovías, Miquel Periel, Pepe Rubianes y Joan Luis Bozzo. MÚSICA: Jaume Sisa. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Isidre Prunes y Montse Amenós. COREOGRAFÍA: Agustí Ros.

¹³⁴⁹ Crítica de HARO TECGLÉN, E., "Mimetismo", *El País*, Madrid, 27 de enero de 1988.

Teatro Martín del 16 de abril al 27 de mayo de 1979. Reposición en el Teatro Martín del 14 de enero al 23 de febrero de 1986: Intérpretes: Lluís Adán, Jaume Mallofré, Francesc Arella, Montse Puga, MigRañé, Boris Ruiz y Lluís.

Antaviana (1978), dramatiza los cuentos de Calders, con música de Jaume Sisa y reúne humor, fantasía y aliento poético, realismo mágico aplicado a la escena. *Antaviana* es un título que concreta toda la mágica abstracción del montaje, es una palabra, que se supone de ilimitados poderes, inventada por un niño (personaje de un cuento). Con esta parábola poética se camina hacia la sustitución de la palabra como determinante de una realidad política y social, para entrar en el campo del estímulo individual, a flor de piel, del melodioso susurro que la parca cotidianeidad nos impide disfrutar. El viejo y desgarrado decorado de *estamos aquí y ahora* es reemplazado por la filigrana del colorido y la transparencia que nada concretan en su ambición de abarcarlo todo. Hacer que el teatro recobre la perdida sonrisa ante lo desconocido porque cada una de las diminutas escenas, no siempre ensambladas con acierto, requieren un tratamiento diferente, sin que se rompa el “tempo” general ni quede diluida en la pura forma una conciencia crítica perfectamente definida (Benach, 1985: 42-43).

La obra fue recibida con entusiasmo por parte de la crítica y el público. Un espectáculo de enorme belleza, de una poética singular y un perfeccionismo sorprendente dentro del circuito del teatro independiente. Un ejercicio actoral basado en las técnicas de la *comedia dell'arte* y que supone la definitiva consolidación de Dagoll-Dagom que se abre a la modernidad, a la realización intachable, al buen gusto siempre con un guiño de complicidad al público.

Ángel Fernández-Santos escribía en *Diario 16*:

De Cataluña nos llegan de cuando en cuando los únicos ejemplos de que en España el teatro tiene todavía algo que ver con la imaginación”. Los espectáculos catalanes “son los únicos estrictamente inventivos que aquí se han visto en un año atestado de rutinas; los únicos que, teniendo ambiciones, las sitúan por encima del programado y confortable seudorriesgo de las cuadrículas ideológicas [...] Una pequeña joya que del principio al fin se devora con los ojos y con todo cuanto hay de receptivo en un espectador sediento de gracia y de libertad. Los deliciosos

*relatos y su escenificación son una luminosa reconciliación entre la literatura y la escena (Diario 16, 23-04-1979).*¹³⁵⁰

Para Miguel Medina Vicario, *Antaviana* muestra lo pequeño de la existencia humana y lo eleva a la categoría de fundamental. Con este ir más allá de la historia, de la pura anécdota, aflora toda una sutilísima carga de poesía, imagen y sensibilidad imaginativa. Avanzando en el terreno de un teatro para los nuevos tiempos. Romper moldes significa asumir errores -que los hay sin escandalosa abundancia-, pero sobre todo debe reseñarse el valioso intento de quienes buscan horizontes propios, por encima incluso de los posibles resultados ante una sociedad que les puede contemplar con mayor o menor grado de comprensión (Medina Vicario, 1979a: 58).

FRANCISCO ÁLVARO dirá que no solo son ya magníficos profesionales, sino que empiezan a comprender que es necesario partir y apoyarse en un texto, aunque, como ahora, proceda de la narrativa. La perfecta unidad en su montaje e interpretación alcanza una calidad pocas veces lograda por estos grupos llamados independientes y logra vencer la abulia del espectador hacia el teatro. En el mismo sentido se expresa ANTONIO VALENCIA: Dagoll Dagom es ejemplar y no tiene desperdicio, deslumbrante de gracia, de finura, de talento injerto en buen gusto –“insinuar mejor que gritar”-. “Me alegró sobremanera ver cómo el grupo, que conocimos en la Sala Cadarso en *No hablaré en clase*, ha doblado el cabo de las tormentas en que se debaten los grupos independientes, simplemente fiándose en la brújula de los elementos eternos del teatro”. LÓPEZ SANCHO se recrea en el texto del que dirá: Pere Calders maneja una temática muy libre que se mece entre el costumbrismo crítico y el surrealismo, con limpio acento local, catalán, y que por eso, se alza a una plataforma superior de significaciones humanas. La poesía y la ternura del bergantín pasando súbitamente ante la ventana tapiada, el naturalismo pleno de humor de la escena de Navidad, la exploración graciosa y penetrante de la sobrerealidad en las sucesivas situaciones de la historia de la mano cortada, el relámpago humorístico de la compra de la planta que crece demasiado deprisa, la sátira punzante del asesino profesional y su conciencia, constituyen un amenísimo juego de cambios, de modos interpretativos, todos perfectamente logrados... En suma. No es frecuente gozar de dos horas de placer ininterrumpido de encanto teatral. Y HARO TECGLEN lo utiliza como ejemplo de texto, dirección, escenografía y trabajo actoral:

¹³⁵⁰ Crítica de FERNÁNDEZ SANTOS, A., “Una pequeña joya”, *Diario 16*, Madrid, 23 de abril de 1979.

“Lo que demuestra *Antaviana* es mucho y fundamental. Primero, la primacía del texto y del relato de una historia. Segundo, que una dirección puede ser brillante, eficaz, bella y personal sin necesidad de violentar el texto, sin ejercer la megalomanía. Tercero, que una escenografía necesita más estética que dinero, y que no es necesario un aterrador presupuesto para conseguir algo. Cuarto, que los actores siguen siendo, con el texto, el elemento fundamental de la representación y que su libertad y su estudio son imprescindibles. Puestos a buscarle los tres pies al gato, ADOLFO PREGO comenta que hay números desiguales e incluso interpolaciones que se acercan más al music-hall que al teatro, en lo que este concepto contiene de severidad. Pero en ningún momento decaen las risas y en ninguno tampoco, esas risas son obtenidas a base de la zafiedad hoy imperante. Un lenguaje limpio, unas situaciones enormemente divertidas y una gran libertad de golpes de efecto son el cuadro en que desarrollan su talento interpretativo estos actores, que son también bailarines y cantantes, forman el marco en que la escenografía, el vestuario y la iluminación juegan su papel decisivo.¹³⁵¹

La obra fue repuesta en el teatro Condal del Paralelo en 1985. Con tal motivo los miembros del grupo la describen como cuentos mágicos, a veces un poco amargos, pero muy reales. *Antaviana* presenta una realidad muy cotidiana, en la que entran en juego todo tipo de personajes absolutamente creíbles: niños, ancianos, ejecutivos, ladrones... En un momento dado, Calders da la vuelta a las distintas situaciones y todo cambia; llega un momento en que empiezas a querer a los personajes. Afirman que su vuelta con *Antaviana*, ocho años después, se debe a que cuando estrenaron, había un público, entonces joven, que se lo perdió. Este público ha visto *La noche de San Juan* y *Glups*, y piensan que valía la pena reponer la obra que les consagro para que esa gente tuviera la oportunidad de verla. “Además, es una obra in temporal que se puede presenciar en cualquier época”.¹³⁵² No piensa lo mismo la crítica para quien “la reposición de esta inteligente, leve y un tanto envejecida *Antaviana* cobra la inquietante significación de una alternativa, como si el mirar hacia un atrás todavía reciente fuese una buena respuesta” (José Monleón).¹³⁵³ Y Julia Arroyo dirá que el tiempo no perdona y la memoria es a menudo un mágico prodigioso. “Recordaba un espectáculo brillante, vibrante, dinámico y lleno de poesía. Y el mismo montaje del estreno ya no es lo mismo, nos hemos

¹³⁵¹ Críticas vertidas en: ÁLVARO, 1980: 49-51.

¹³⁵² Crítica, PUYÓ, C., “*Antaviana*, el espectáculo total de Dagoll-Dagom”, *El Heraldo de Aragón*, 5 de octubre de 1985.

¹³⁵³ Crítica de MONLEÓN, J., “*Antaviana* una melancolía prematura”, *Diario 16*, Madrid, 18 de enero de 1986.

habitado a ver otras cosas. Acaso el espectador que se encuentre con *Antaviana* por vez primera, sin nostalgias en el cerebro, puede que halle un mayor gusto y complacencia...".¹³⁵⁴

Bozzo aparece en el montaje participando como actor. Nadie firmaba la dirección, tampoco en, *La nit de Sant Joan* (*La noche de San Juan*) (1981) esta vez de creación colectiva con música de Jaume Sisa. Estrenada en 1981 en el Teatro Romea, fue el espectáculo inaugural del Centro Dramatic de la Generalitat de Catalunya. La obra mereció algunos reproches de la crítica, que entendieron este espectáculo inferior a los anteriores.

En los ochenta Dagoll Dagom se convierte en una compañía de prestigio y ocupa los teatros más importantes del Estado.

GLUPS. Adaptación teatral de "*Tranches de vie*" de Lauzier. DIRECCIÓN: colectivo Dagoll Dagom. INTÉRPRETES: Mercé Aránega, Pep Molina, Ricard Borrás, Bozzo, Miquel Periel, Anna Rosa Cisqueuella, Teresa Vallecrosa, Xus Estruch y Ferrán Rañé. ESCENOGRAFÍA: Isidre Prunes y Montse Amenós. MÚSICA: Joan Vives. Estreno: 23 de agosto de 1983. En Madrid: Teatro de la Comedia del 17 de febrero al 20 de mayo de 1984.

Su siguiente estreno es un insólito espectáculo en clave de comedia musical, basado en los comics de Lauzier, llamado *Glups!* (1983), En el que cambian ternura por cinismo retratando en tono ácido las vivencias de una extraña y psicodélica familia. Abren con este espectáculo el camino hacia la estilización musical. "Atraído por el lenguaje y la estética de Lauzier, entre otras razones, por cuanto dicho personaje no toma partido por nadie ni por nada". Esto no supone apostar por una cómoda asepsia o neutralidad porque el espectáculo se muestra invadido por la atmosfera de una sociedad neoindustrial que muestra sus aspectos empobrecedores y grotescos. "La inteligente utilización de un argot que se impone con la fuerza de un gregarismo incontenible, la ilustración de las frustraciones políticas del momento en términos coloquiales evidentemente ligeros y afables o , en fin, la crítica de una cierta dialéctica feminista, no supone exactamente "quemar" esos materiales en la banalización" (Benach, 1983: 13). *Glups!*, según el programa de mano, busca tocar la realidad cotidiana, con personajes reales y concretos, conocidos de cerca por el público, gente de la calle. Héroes de nuestro tiempo. Alejados

¹³⁵⁴ Crítica de ARROYO, J., "Lo que va de ayer a hoy", *YA*, Madrid, 21 de enero de 1986.

de los grandes temas del teatro clásico, de las abstracciones, de las metáforas, y dirán que con ello logran conectar con el interés del público:

... Reconocerse, identificarse, conmoverse o reír con imágenes y sensaciones cercanas a uno mismo. En los anteriores, la realidad quedaba matizada por el filtro de la poesía, de la ternura, de la magia y de la nostalgia. En este espectáculo hay poesía pero diferente y destilada de los conciertos de rock, de los programas-concurso de TV, de la estética de las discotecas, de los cómics y de las rebajas de los grandes almacenes (Programa de mano).

El crítico F. R. la define con las siguientes palabras:

Llamaron generación perdida a la de Jack Kerouac y compañía. Pero para generación perdida, perdidísima, la que se dejó llevar por los suaves acordes de Lluís Llach en los años de la contestación y la que quiso hacer la revolución sin tener nunca tiempo material para ello. Del desencanto de estas gentes brotó el corrosivo humor de Lauzier y ha nacido Glups! que es una crónica incisiva y malintencionada de los supervivientes de los años dorados. Ahora les sucede que no entienden absolutamente nada de nada, el perplejo actor en su papel de genio publicitario, repite constantemente: "ah, ah, ah", y en esto anda parejo con los jóvenes de hoy en día, cuya única ansia es que se les aparezca Corto Maltés. Glups! ofrece un panorama sarcástico y musical de esta desquiciada época que nos ha tocado vivir, protagonizada por restos de naufragios y piltrafas humanas" (El Día, 25-05-1984).¹³⁵⁵

El crítico García Pavón señala que esto es un teatro completo -actores, danzas, ritmo, música, coros-, pero también interpretación perfecta, texto graciosísimo y sugerente del tránsito de nuestra sociedad presente: en el vocabulario y giros, tacos, porros y corazones. Espectáculo organizado en cuadros, habitaciones de casas y establecimientos de ciudades y países del mundo, con otras tantas diapositivas y reproducción de las voces e imágenes de las horas del mundo que nos tocó vivir a los que todavía estamos entre la discoteca y

¹³⁵⁵ Crítica de F.R., "Ah, ah, ah", *El Día*, Zaragoza, 25 de mayo de 1984.

la barbacana.¹³⁵⁶ Y José Monleón habla sobre el espíritu colectivo de grupo, que asume la totalidad del espectáculo, la coherencia formal entre la escenografía, el vestuario, la música, la coreografía, la interpretación, la estructura de la obra... y la desencantada visión de la vida moderna. *Glups!*, plantea una inquietante reducción de la condición humana a una serie de respuestas casi mecánicas, con cierta atmósfera del zoológico; la imaginación es cosa de seres inferiores y la sabiduría consiste en aceptar la vida como un aburrimiento o una crueldad inevitables e inamovibles.¹³⁵⁷

El grupo que había comenzado su camino manteniendo una línea impoluta dentro de las variantes del género con música que busca no contaminarse de comercialidad va ahora a abandonarse a la tiranía artística y económica del gran espectáculo musical abandonando viejos pudores. Los tiempos y los éxitos hacen que Dagoll Dagom se decante por el teatro musical en gran formato, sin escatimar gastos ni ambiciones escénicas. Sus siguientes espectáculos, dirigidos por Bozzo, ya están basados por completo en una partitura que se sirve con grandes medios e imaginación. Llega así

EL MIKADO. AUTOR: Gilbert Y Sullivan. GRUPO: Dagoll Dagom. TRADUCCIÓN: Xavier Bru de Sala. Adaptación musical: Joan Vives. DIRECCIÓN: Joan Lluís Bozo. INTÉRPRETES: Miquel Periel, Pep Molina, Ferrán Rañé, Ferrán Frauca, Teresa Vallicrosa, Montse Pi, Teresa de la Torre, Rosa Nicolás, María Rosas, Isabel Soriano, Jordi Fusalba y Jaume Mallofré. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Montse Amenós e Isidre Prunés. COREOGRAFÍA: Ana Briansó. Estreno: 20 de mayo de 1986. En Madrid: Teatro Monumental del 6 de marzo al 12 de abril de 1987.

El Mikado (1986) una opereta exótica inglesa que desarrolla un cómico enredo en una imaginaria corte nipona. Se desarrolla en Titipu, localidad del Japón milenario. El Mikado ha prohibido por edicto toda manifestación pública de afecto entre parejas no casadas y así surge la consternación de los titiputrenses entre ellos:

Ko-Ko una especie de bandolero de fortuna que ha conseguido el cargo de ejecutor oficial de Titipu. Es aconsejado por Pooh-Bah, un dignatario resuelto a enriquecerse que aspira a concentrar en su persona toda clase de poderes políticos. Nanki-Poo es un bardo arruinado enamorado más o menos en secreto de Yum-Yum, quienes tuvieron, al parecer, un romance juvenil, aunque en realidad

¹³⁵⁶ Crítica de GARCIA PAVÓN, F., “Glups: la vida de nuestro tiempo llega a los escenarios”, YA, Madrid, 22 de febrero de 1984.

¹³⁵⁷ Crítica de MONLEÓN, J., “Vacío contra retórica”, *Diario 16*, Madrid, 4 de marzo de 1984.

el bardo no es otro que el mismísimo hijo del Mikado, que abandonó el palacio para dedicarse a tocar el trombón, o tal vez huyendo de las pretensiones amorosas de Katisha, con quien estaría destinado a contraer matrimonio. Ko-Ko desea casarse con Yum-Yum, por más que esta tiene entregado su corazón a Nanki-Poo, de quien desconoce su verdadera identidad. Se formalizan los preparativos de boda entre Ko-Ko y Yum-Yum cuando llega un mensaje del Mikado en el que observa que hace mucho tiempo que no tiene lugar en Titipu ninguna ejecución y exige que en el plazo de un mes se celebre alguna so pena de destituir de todos sus cargos a los mandatarios locales. Cuando Ko-Ko ve amenazado tanto su matrimonio como el futuro de su carrera, se encuentra con el bardo Nanki-Poo, que está decidido a terminar con su vida porque o podrá casarse con Yum-Yum. Ejecutor y bardo llegan a un acuerdo: el segundo se casará con Yum-Yum, a condición de ser ejecutado al cabo de un mes, de modo que cada cual conseguirá su propósito: Ko-Ko ofrecerá una víctima al Mikado y Nanki-Poo tendrá a Yum-Yum, bien que por un periodo limitado. En esta estamos, en fin, cuando llegan a Titipu el Mikado y Katisha. Los titiputienses le cuelan la historia que se ha ejecutado ya a Nanki-Poo, aunque en realidad la visita del emperador se debe más bien a que anda buscando a su hijo desaparecido. Katisha se percata de que el presunto ejecutado no es otro que su novio, es decir, el mismo hijo del Mikado. Se descubre, tras varios enredos, que la ejecución todavía no ha tenido lugar; el emperador recobra a su hijo, ya casado con Yum-Yum, y el ejecutor Ko-Ko no tiene otro remedio que casarse con Katisha para salvar su cabeza. La obra termina con la felicidad de todos. El Mikado reencuentra a su hijo, quien se ha casado felizmente con la mujer de sus amores, y Ko-Ko salva la piel casándose con Katisha, quien encuentra así el ansiado marido. Incluso parece que el mismo e intrigante Poo-Bah conseguirá salir a flote en ese final feliz (Mañez, 1986d: 6).

El espectáculo “conjuga los códigos de diversos géneros sin desatender por ello la coherencia propia de la opereta cómica”. Es divertido, sutil, inteligente, con un humor muy elaborado. Una opereta que juega con el exotismo paródico. Japón aquí es tan típico como tópico y en él se encadenan las situaciones de enredo. Una ceremoniosidad de lo japonés puesta en entredicho por un texto de enredo bufo (Mañez, 1986d: 5).

“Una opereta bufa alejada de la mediocridad al uso de estos espectáculos”: equilibrio entre el respeto por la obra y la aportación propia de la puesta en escena. Música

prácticamente original con algún refuerzo de piano y batería; una magnífica escenografía, no realista pero sin caer en la astracanada, sin alardes innecesarios, suficiente para sugerir el terreno paródicamente exótico donde se desarrolla y que recuerda a Japón; vestuario rico e imaginativo; estudiadísimos maquillajes; ágiles coreografías, que sirven a la ocurrente música de Sullivan, cantada con impecable sonido. Un espectáculo de tres cuartas partes musicales y apenas una de texto, con doce actores que lo tienen que hacer todo: actuar, cantar, bailar, ser coro”. Un espectáculo, en definitiva, donde el público no va a oír (como en la ópera) sino a ver y esto supone un trabajo coreográfico de exagerados movimientos para dar presencia al gesto y a los desplazamientos de los actores (Pérez de Olaguer, 1986a: 9-11). Julio A. Mañez ve el espectáculo mejor en los momentos “hablados” que “cantados”, pero totalmente dotado de coherencia en su totalidad. Son dos horas y media de espectáculo tras las cuales hay una impresión de mucho trabajo, sin rellenos, ni momentos molestos o inimportantes y con múltiples estímulos que se ofrecen simultáneamente fundidos en la búsqueda de un único resultado (Mañez, 1986d: 7). Un brillante resultado, trabajo inteligente, incansable, abnegado, profesional. Dagoll Dagom intenta el más difícil todavía. El crítico Enrique Centeno cree que el texto no se corresponde con el esfuerzo: “El texto de *El Mikado*, estrenado en Londres en 1885, es otra cosa, sus claves de humor, chistes y cuchufletas mantienen un cierto sabor rancio, y el argumento, con tres horas de duración, resulta a veces casi insoportable. El esfuerzo y sabiduría de Dagoll Dagom es así empleado de un modo lamentable, aunque sus razones tendrán”.¹³⁵⁸ Pérez de Olaguer se sitúa en la misma postura, apuntando lo banal del texto y el giro hacia lo comercial. Habla de apuesta fuerte con opereta inglesa clásica, espectáculo brillante con una historia que no tiene entidad, que se olvida a los pocos minutos de acabada la representación. Versión clásica con introducción de divertidos anacronismos y cierta ironía local. Dos horas de humor efectivo, gran perfección, fácil digestión, se canta bien, coreografía limpia y claro sentido del ritmo y vestuario, que en sí mismo es un espectáculo. Actores completísimos. Se echa en falta cierta mala uva o matices que lo separen de lo comercial, Dagoll Dagom no los ha buscado. Queda el gran espectáculo internacional, sin regatear esfuerzos ni presupuestos.¹³⁵⁹ Y Joan Anton Benach muestra su satisfacción calificándolo de meticulosa investigación “dramatúrgica”, dirección impecable, trabajo “actoral” de gestualidad milimetrada presidida por

¹³⁵⁸ Crítica de CENTENO, E., “La perfección de *El Mikado*”, *5 Días*, Madrid, 16 de marzo de 1987.

¹³⁵⁹ Crítica de PÉREZ DE OLAGUER, G., “La brillantez, colofón de un gran esfuerzo”, *El Periódico*, Barcelona, 28 de junio de 1986.

la comicidad o el humor y al tiempo espléndidamente interpretado y cantado. Exquisita pulcritud del espectáculo.¹³⁶⁰

Según Haro Tecglen, una bobadita con más de un siglo de existencia, ópera cómica o ligera que cayó en manos de los aficionados que la han representado por todas las colonias anglosajonas. La música de Sullivan ha conocido cientos de versiones y la obra, millares de representaciones. Pero Dagoll-Dagom tocado por la gracia de la teatralidad, convierte lo que representa en buen teatro. Da unidad a géneros diversos, un buen terminado de las piezas, sentido del humor y un guiño directo al público. Es capaz de traspasar las fronteras del lenguaje coloquial de su público. En *El Mikado* lo consigue otra vez. La operita con su ingenuo argumento fin de siglo, reformado con alusiones a la actualidad, está vista con una ironía sobre la ironía. Al humor inglés se añade el contemporáneo, la graciosa manera de japonizar los movimientos, la elegancia de decorados sucintos y el vestuario amplio y vistoso -son realmente los actores los que portan la escenografía sobre ellos-. Actores muy hechos, muy ensayados, con la musicalidad suficiente y a veces excelente. El mantenimiento del tonillo de aficionados forma parte de la esencia misma de la obra y está conseguido precisamente con profesionalidad. La pequeña bobadita sigue funcionando.¹³⁶¹

Su siguiente apuesta será

QUARTETTO DA CINQUE. Espectáculo compuesto por madrigales y fragmentos de diversas óperas. INTÉRPRETES: Isabel Soriano (soprano), Teresa de la Torre (soprano), Jordi Fusalba (tenor) y Ferrán Frauca (barítono). Pianista: Xavier Doll. MOVIMIENTO ESCÉNICO: Joan Lluís Bozzo. ESPACIO ESCÉNICO: Montse Amenós, Isidre Prunés y Marsa Amenós. ASESOR MUSICAL: Enric Ribó y Pura Gómez. Estreno: 20 de noviembre de 1987, en el Teatro Principal de San Sebastián. En Madrid: Teatro Espronceda del 17 de abril al 1 de mayo de 1988.

Quarteto da cinque (1987) espectáculo compuesto por madrigales y fragmentos de diversas óperas. Un divertimento donde lo musical prima sobre lo teatral. Dagoll Dagom busca puntos de contacto entre música clásica y teatro para complementar la interpretación musical con la teatral; que la música entre por oídos y ojos, intentando la visualización de las partituras sin deteriorar la musicalidad. Es un cuarteto vocal de dos sopranos, tenor y barítono, acompañados de un pianista, y de ahí lo de *da cinque*. Primero

¹³⁶⁰ Crítica de BENACH, J. A., “La seducción teatral de una opereta clásica”, *La Vanguardia*, Barcelona, 28 de junio de 1986.

¹³⁶¹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Una divertida bobadita”, *El País*, Madrid, 8 de marzo de 1987.

a capela y después con pianista, interpretan una selección de trece madrigales de los siglos XVI y XVII y tres fragmentos de ópera. Distinto de cualquier concierto por la introducción de elementos humorísticos, la selección de los temas, el ánimo teatral de sus intérpretes y la deformación irónica de los argumentos de las óperas. Fragmentos de *Hansel y Gretel* de Humperdink, *Las bodas de Fígaro* de Mozart y *L'elissir d'amore* de Donizetti, todo planteado en términos que no suponga la destrucción del concierto. Los textos, excepto la última obra, traducidos al castellano para facilitar su comprensión y contribuir a que el espectador pueda disfrutar de manera más completa de este matrimonio entre música y teatro. La parodia va por fuera, en la gestualidad, el movimiento y alguna breve intervención verbal, pero cantantes y pianista defienden siempre la entidad musical de su notable traba.

Los críticos ven con buenos ojos ese mestizaje y así lo reseñan. García Garzón escribe que el espectáculo tiene ingredientes para agradar a los aficionados al teatro y a los amantes de la música. Los cantantes son los que participaron en *El Mikado* y sus bellas y expresivas voces ensamblan con brillantez y efectismo las composiciones. A su calidad se suman los medidos movimientos escénicos sobre el estrado, que sirve de decorado, y los subrayados gestuales que discurren por las sendas de lo humorístico. Momentos divertidos, como la "Gallina coqueta" de Passereau o el dúo de "Susana y el Conde" de las *Bodas de Fígaro*. "Ameno mosaico liricoteatral, voluntario espectáculo de tono menor, que no modesto ni poco exigente. Ejercicio de cámara lleno de detalles sabrosos, de agradables anzuelos para la atención y que el público agradece con sus aplausos".¹³⁶² Y Luis Polanco sabe que algunos dirán que esos salvajes han alterado el personaje, la tesitura vocal, el idioma, el acompañamiento, que quizá más de uno se rasgue las vestiduras ante un trabajo prodigioso bajo una apariencia de sencillez y facilidad. La primera parte compuesta de trece madrigales bien cantados y teatralizados tienen adecuadas dosis de humor y ternura. La gente aplaude con ganas. Los puristas tienen a su disposición lecturas que harían las delicias de sus respectivos autores. La segunda parte trae hasta el asfalto los rescoldos de un arte considerado como divino. El cuarteto utiliza con imaginación sus magníficos recursos escénicos y los pone al servicio de la ópera, cantándola, además, con sobrada dignidad.¹³⁶³

¹³⁶² Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., "*Quartetto da cinque* o cuando la música entra por los ojos", *ABC*, Madrid, 27 de abril de 1988, pg. 100.

¹³⁶³ Crítica de POLANCO, L., "Un buen trabajo", *El Periódico*, Barcelona, 6 de febrero de 1988.

MAR I CEL. AUTOR: Ángel Guimera. DRAMATURGIA: Xavier Bru de Sala, Joan Lluís Bozzo, Anna Rosa Cisquella y Miquel Perie. DIRECCIÓN: Joan Lluís Bozzo. INTÉRPRETES: Juan Antonio Vergel, Carmen Cuesta, Daniel Ramos, Miquel Peralta, Miquel Periel, Fulgenci Mestres, Carlos Gramaje, Joan Crosas, Isabel Soriano, Pep Cruz, Oscar Mas, Eugeni Soler, Xavier Calderer, Joan Torres, Emili Ametller, Angels Gonyalons, Roser Batalla, María Rosas, Teresa de la Torre, Muntsa Rius. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Montse Amenós e Isidre Prunés. MÚSICA: Albert Guinovart. Estreno: 11 de octubre de 1988, en el Teatro Victoria de Barcelona. En Madrid Teatro Albéniz del 14-11-1989 al 18-2-1990.

Al igual que en *El Mikado*, *Mar i cell*¹³⁶⁴ (1988) también va a primar la forma sobre el contenido. El centro del drama de *Mar y cielo* es el imposible amor del moro Said y Blanca, su dulce cautiva cristiana. Una escena preliminar, ocurrida veinte años antes, muestra al valido duque de Lerma dictando el decreto de expulsión de los moriscos, que provocaría la salida de 250.000 de ellos. Eso explica el odio racial y religioso que impedirá ahora el anhelo amoroso de los protagonistas. El simplismo del planteamiento define una situación que históricamente estuvo plagada de mestizajes.

La acción se desarrolla en un barco pirata reproducido con asombrosa fidelidad. Una auténtica atracción de feria que hace de todo: avanza, retrocede, oscila, gira, se desplaza, se escora y agita en un alarde técnico que produce el asombro del espectador. Arranca aplausos y protagoniza los más espectaculares momentos de esta melodramática historia. Los actores saltan o danzan con habilidad malabarista y cantan a través de sus micrófonos inalámbricos en posturas y actitudes típicas del drama de aventuras. Escogidos por sus posibilidades como cantantes y excelente ritmo en las escenas de lucha o en sus subidas y bajadas por mástiles y puntos de apoyo, situados hasta los diez metros de altura Escenas que se sitúan en las bodegas y camarotes del barco, en su cubierta, o maniobrando junto al timón, jarcias o velas. Una iluminación efectista completa la plástica espectacular que supera todo lo visto hasta entonces en nuestras tablas (Pérez de Olaguer, 1988a: 19-22).

En el programa dice el grupo:

Buscamos un drama individual espejo de uno colectivo, social. Una historia intensa y simple, de tema cercano y universal. Mar y cielo, de Angel Guimerá, contiene la base, es el punto de partida inmejorable. Situada en un momento histórico que marcó la decadencia del Mediterráneo y sus pueblos. Se desarrolla en el marco del enfrentamiento secular entre el imperio turco, a la cabeza de los

¹³⁶⁴ Texto original y referente en el que se basa el espectáculo, utilizado en nuestro estudio: GUIMERA, 1912.

musulmanes, y el imperio español, a la cabeza de los cristianos. Enfrentamiento a muerte por el dominio de un mar que la piratería volvía cada vez más inseguro. Enfrentamiento que provocó la expulsión de los moriscos de la península, decretada por Felipe III. Es la lucha entre dos mundos, dos culturas irreconciliables; y también una bella historia de amor que la intransigencia convierte en trágica. Es una historia de incompreensión situada en el siglo XVII que cuenta con innumerables paralelismos de intolerancia en el mundo en que vivimos (Programa de mano).

El éxito de público fue aplastante. La crítica en cambio no se dejó seducir del todo por la espectacularidad de la puesta en escena. Enrique Centeno se fija en lo poco que queda del original:

El texto pretende el éxito y para ello hace un barrido casi completo al original escrito en 1888. Casi toda la historia se cuenta con canciones. En directo, con músicas reconocibles, ritmos y melodías de Broadway de modo ramplón, pero eficaz. Superproducción con sello de buen acabado. Sin evocaciones moras o cristianas porque el lenguaje utilizado nada tiene que ver con el Mediterráneo o con la tradición musical árabe o cristiana. Pero todo el espectáculo envuelve, arrastra, emociona. Aunque el texto adolezca de ínfimas letras o de malsonantes ripios o baratas metáforas (5 Días, 20-11-1989).¹³⁶⁵

Joan-Anton Benach resalta la obra como musical: *Mar i cell* es un "musical" con breves escenas dialogadas. Casi todo el texto es cantado y la acción llena de movimientos acrobáticos que cuando se tranquiliza y aquieta se advierte pobre de personal, porque muchos figurantes doblan sus papeles; música en vivo, catorce músicos que alcanzan la consistente sonoridad que piden las encendidas pasiones que se debaten a bordo del escenario. El protagonista incuestionable es el barco pirata y su impresionante y vistosa capacidad de maniobra. La palabra del actor-cantante suena a veces forzada o precipitada para ajustarse a la música, ya que tratándose de una opereta necesita adecuaciones textuales para acomodarse a la música y no a la inversa. Todo gira en torno al conflicto de dos comunidades enfrentadas, la cristiana y la musulmana, pero lo mejor es el conflicto

¹³⁶⁵ Crítica de CENTENO, E., "Una de Piratas", 5 Días, Madrid, 20 de noviembre de 1989.

pasional entre Said y Blanca, diseñados y encarnados con una fuerza plástica conmovedora. Su mutua pasión es creíble y romántica.¹³⁶⁶

Pérez de Olaguer cree que la historia funciona teatralmente, que los trágicos amores y aventuras tienen adecuado tratamiento y la tensión entre piratas, desencadenada por el amor de Said y su prisionera Blanca, llegan con ritmo y fuerza teatral. Parten de la obra de Guimerá para crear otra, se toma el título, el tema, la época y la anécdota y se suspenden de los créditos toda referencia al autor.¹³⁶⁷ Para Joan de Sagarra el original es mejor: “Hay más originalidad, más valentía, mayor modernidad en la tragedia de Guimerá que en la adaptación del grupo. Este se limita a una historia de amor, con fondo de piratas, donde resuenan latiguillos de un populismo barato y se cultiva algún que otro chiste de gusto más que dudoso, como el que protagoniza el renegado Joanot al pactar la liberación de los cristianos a cambio de que el rey de España le haga marqués”.¹³⁶⁸ Vila i Folch destaca la transformación del original en otra cosa: “El texto es nuevo y también parte de las situaciones. Incluso se ha desterrado el nombre de Guimera de la ficha técnica”. Aunque el lenguaje de Guimera sea problemático, la solución no es la idónea y hay un afán desmesurado de vulgarización. Los recursos escenográficos y de iluminación son de una gran eficacia. Las relaciones interior-exterior del barco se resuelven con eficacia y simplicidad. La música presenta zonas de paso con soluciones poco audaces, planas, monótonas y repetitivas. La interpretación es irregular a causa de las limitaciones de los actores-cantantes. Todo es consecuencia de un fuerte cúmulo de recursos económicos. “Devolvedme el Guimera de personajes más trabajados y más complejos, de ideas mucho más profundas y con un final mucho más rico a todos los niveles”.¹³⁶⁹

Pedro Rebollo también señala lo superficial de la historia y la primacía de la forma sobre el fondo: “Sin profundizar en el conflicto interno de los personajes los integra en un espacio estético particular, el mundo de los corsarios en technicolor o las novelas de Salgari”. Realismo en vestuario, escenografía y atrezzo. No cuenta la historia sino la manera de contarla, el universo en que se sumerge al espectador y que le lleva hasta el final fascinado por las maniobras del galeón, los atardeceres borrascosos, las rebeliones

¹³⁶⁶ Crítica de BENACH, J. A., “Madrid espera con expectación el estreno de *Mar y cielo*”, *La Vanguardia*, Barcelona, 13 de octubre de 1988.

¹³⁶⁷ Crítica de PÉREZ DE OLAGUER, G., “*Mar y cielo*, una aventura épica convertida en musical por Dagoll Dagom”, *El Periódico*, Barcelona, 13 de octubre de 1988.

¹³⁶⁸ Crítica de DE SAGARRA, J., “La compañía Dagoll Dagom estrena en Madrid *Mar y cielo*”, *El País*, Barcelona, 14 de octubre de 1988.

¹³⁶⁹ Crítica de VILA I FOLCH, J., “Una propuesta espectacular y discutible de Dagoll Dagom”, *Avui*, Barcelona, 13 de octubre de 1988.

a bordo y la pasión de Blanca y Said, irracional y brusca pero incapaz de sobrevivir a las normas morales.¹³⁷⁰

El 7 de abril de 1992 estrenan el musical original, *Flor de nit*, escrita por Manuel Vázquez Montalbán y música de Albert Guinovart, donde se retrata el mundo del Paralelo anterior a la Guerra Civil y cuyos ingredientes serán patronos y obreros, burgueses y bohemios, comunistas y fascistas, catalanes y madrileños para obtener una creación coral y épica. Visualmente espectacular, sin grandes artefactos. Es la historia de una chica y dos chicos con sus conflictos sentimentales, situados en la época emblemática que va de la dictadura de Primo de Rivera al Estallido de la Guerra Civil y que es la verdadera hacedora de las vidas de los protagonistas. Rosa, la valiente víctima de su condición, Reinolds, el burgués intelectual y vividor y Quimet, el idealista luchador, finalmente verdugos de la flor de Rosa. Estos están acompañados de personajes característicos: la pareja folklórica Nina y Flavio, Mimí la vedette y el Gran Thonet, el patrón del cabaret, o la arrabalera Remei. Rosa aparece a lo largo de la obra como la víctima continuada de la radicalización que vivía Barcelona durante los años entre 1929 y 1936. Es la crónica sentimental del Paralelo barcelonés, metáfora de una ciudad conflictiva de día y lúdica de noche (Pérez de Olaguer, 1992a: 13-16). *Flor de nit* fabula y homenaja. Escritor y músico fabrican un artificio, sin palabras ni notas de más, es preciso y compenetrado. “La acción llega sutilmente teñida de citas que van colándose entre las líneas de una escritura escénica ciertamente compleja y engarzada sin fisuras”. Visualmente es muy espectacular sin grandes artefactos y director y escenógrafo “han querido y sabido utilizar de forma apabullante todo el potencial de convenciones que da de sí el escenario para ir y venir por el tiempo y el espacio” (Abellán, 1992b: 10).

Coincidiendo con el vigésimo aniversario de su fundación, la compañía montó un espectáculo antológico.

HISTORIETAS. AUTOR: Grupo Dagoll Dagom. DIRECCIÓN: Joan Lluís Bozzo, Anna Rosa Cisqueuella, Miquel Periel. INTÉRPRETES: Cía. Dagoll Dagom. ESCENOGRAFÍA: Isidre Prunés, Montse Amenós. Teatro María Guerrero del 1 al 26 de junio de 1994.

Historietas, (1994) en el que se recordaban todos sus trabajos y se ponía de manifiesto también su evolución. Un montaje con momentos relevantes de sus obras más representativas. Una pieza que recrea once números de sus siete montajes anteriores para

¹³⁷⁰ Crítica de REBOLLO, P., “Una de piratas”, *Diario 16*, Zaragoza, 25 de septiembre de 1989.

conmemorar el veinte aniversario del grupo. Un viaje teatral que comienza con *Antaviana* y al que le suceden desde los alumnos del *No hablaré en clase* hasta Rosa la cupletista enamoradiza de *Flor de noche*. También se recrean números de *Noche de San Juan*, *Glups!!*, *El Mikado* y *Mar y cielo*. Todos a base de teatro, música y danza con actores que pasan de la palabra a la música sin ningún tipo de esfuerzo aparente. Según declaraciones del director, Bozzo, es un espectáculo completamente nuevo, a partir de materiales existentes, pero remodelados.

Nos dice Nuria Cuadrado: *Historietas* nació como un espectáculo para tiempos de crisis. Los protagonistas cantan: “*Fuimos engendrados y preparados para estar encima de un escenario y no en un armario. Nos tienen encerrados en un almacén pero esta noche nos rebelaremos*”. Y eso hacen los personajes de los antiguos montajes, rebelarse para salir de los baúles y tomar de nuevo el escenario”.¹³⁷¹ Para Ritama Muñoz-Rojas, “supone abrir armarios del almacén de viejos personajes y sacarlos otra vez a la luz sin pretender un espectáculo nostálgico”.¹³⁷² Jacinto Antón cree que es “un espectáculo de magia y recuerdo, una invitación a activar la memoria y practicar la nostalgia: confeti de la verbena de San Juan, la divertida letanía de la escuela franquista, el verdugo del Mikado arrastrando su pesada hacha, el llanto de la cristiana prisionera de los piratas moriscos o la canción de *Flor de nit*”.¹³⁷³

TE ODIÓ AMOR MÍO. AUTOR: Joan Lluís Bozzo, Anna Rosa Cisqueuella y Miguel Periet (Dagoll Dagom), Sobre relatos de Dorothy Parker y canciones de Cole Porter, DIRECCIÓN: Alberto Isola. INTÉRPRETES: Carmen Cuesta, Nina, Victoria Pagés, Montse Pèrez, Mont Plans, Carlos Gramaje, Oscar Mas, Pep Antón Muñoz. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Isidre Prunes, Montse Amenós. COREOGRAFÍA: Ramón Oller. ORQUESTA: Xavier Navarro, Eva Cabrera, Daniel James Posen, Enric Mestre, Llorenç Ametler, Alfons Carrascosa. ARREGLOS MUSICALES: Joan Vives. Teatro Nuevo Apolo del 23-10-1995 al 7-1-1996.

Te odio amor mío (1995) es un espectáculo musical entorno a trece textos cortos de la norteamericana Dorothy Parker y dieciséis temas musicales de Cole Porter, que trata sobre las relaciones de pareja disfuncionales. Habla de las relaciones amorosas desde el punto de vista femenino. La obra ofrece una historia de pasión, matrimonio, infidelidad,

¹³⁷¹ Crítica de CUADRADO, N., “Dagoll-Dagom cumple veinte años”, *ABC*, Barcelona, 10 de enero de 1994.

¹³⁷² Crítica de MUÑOZ-ROJAS, R., “*Historietas* de baúl”, *El País*, Madrid, 2 de junio de 1994.

¹³⁷³ Crítica de ANTON, J., “Fiesta de cumpleaños para Dagoll-Dagom”, *El País*, Barcelona, 15 de enero de 1994.

guerra, racismo, whisky y gigolós, combinando la más feroz de las ironías con el más sobrecogedor romanticismo, dando pie a un espectáculo de revista sofisticado, divertido y conmovedor.¹³⁷⁴

Una sucesión de historias cortas que al final se entrelazan y que según Antonio Jiménez crea una risa que deja un poso amargo. “Los distintos relatos se disuelven siempre en números de baile. [...] Ocho actores-cantantes y una orquesta en directo [...] Las historias hablan de la soledad, las separaciones entre parejas, los reencuentros y desencuentros entre amantes y en general el amor que según el texto: *Cuando es grande, dura solo un instante*.”¹³⁷⁵ Según declaraciones del grupo a Rosana Torres, es un musical centrado en lo esencial y lo sobrio, un musical con las claves fundamentales y más significativas de lo que es el género musical (*El País*, 23-11-1995).

Otros espectáculos son: *Los piratas* (1997) también texto americano de dramaturgia vacía servidos con efectividad y vacuidad. *Cacao* (2000) intenta recuperar la estética y crítica de *Glup!*, ironizando sobre la condición del “conservador de izquierdas” del protagonista que al igual que Boadella dirá: *con dos cojones*.

La Cuadra.¹³⁷⁶

La cuadra se crea en Sevilla, en 1971, alrededor del espectáculo *Quejío*, propuesta e idea original de **Salvador Távora** (Sevilla, 1930), que procedente del Teatro Lebrijano ya había creado *Oratorio* dentro de este grupo. Távora y La Cuadra optan por un teatro enraizado en la cultura popular andaluza, lejos de la manipulación folklórica para atraer al turismo. Con *Quejío* (1971), sobre el texto de Alfonso Jiménez Romero La Cuadra entra en el circuito internacional, participando en los más importantes festivales de Europa y América. Con elementos de teatro ceremonial junto a otros folclóricos andaluces, estrenan arriesgadas apuestas estéticas. La ritualidad (el baile), la denuncia (cante) y un sentido estético con influencias externas bien asimiladas, hacen de Távora un creador comprometido con Andalucía, a la par que confesiones autobiográficas, pues concibe el teatro como algo personal y comprometido que obliga a asumir posturas

¹³⁷⁴ Crítica de TORRES, R., Dagoll-Dagom, Dorothy Parker y Cole Porer, en un musical”, *El País*, Madrid, 23 de noviembre de 1995.

¹³⁷⁵ Crítica de JIMÉNEZ, A., “Dagoll-Dagom: Historias cortas entrelazadas”, *El País*, Barcelona, 4 de diciembre de 1995.

¹³⁷⁶ Sobre el grupo hemos manejado como bibliografía general el cuaderno especial nº 35 que *El Público* editó en 1988 bajo el título “La Cuadra en olor de Alhucema”.

sociales y culturales determinadas por la vivencia acumulada. El espectáculo *Los palos* (1975) es original de Salvador Távora, y a partir de aquí todos hasta el día de hoy. Durante la transición política sus espectáculos se llenan de crítica a un poder dominador que impide la expresión del pueblo.

La misma raíz que *Quejío* presenta

LOS PALOS. AUTOR: Salvador Távora. Grupo La Cuadra. DIRECCIÓN: Salvador Távora. INTÉRPRETES: Jaime Burgos, Joaquín Campos, Emilia Jesús, Miguel López, Juan Romero, José Suero, Salvador Távora. ASISTENTE: Lilyane Drillon. Teatro Arlequín de 21 al 31 de octubre de 1976.

Los palos (1975), que es, escenográficamente, una urdimbre de palos articulados en sus intersecciones, que gravitan sobre los componentes bajo una sugestión aplastante, mientras estos desgranar estilos del “jondo”. Los focos que distribuyen luces y sombras, añaden una visión expresionista. Todo para significar que la armazón social pesa violentamente sobre las espaldas del pueblo andaluz, y este se queja cantando (Rodríguez Piñero, 1988: 70-71). Está basado en la trágica muerte de García Lorca. Távora parte de documentos aportados por José Monleón y compone cantes, bulerías, tientos, fandangos, nanas, tonás y serranas e idea la estructura escénica móvil referida. Los textos seleccionados por Monleón son cuatro: declaración de la sirvienta de la familia Lorca, que llevaba los alimentos cuando este estaba detenido en el Gobierno Civil de Granada; testimonio del hombre que enterró los cadáveres de los asesinados en la madrugada del 19 de agosto de 1936, en los alrededores de Viznar; certificado de defunción del poeta y una frase del mismo de una entrevista publicada por el diario *El Sol* en 1934: *Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada, y hasta la tranquilidad de la nada se les niega*. Cada uno de los tres primeros documentos tiene como referencia a García Lorca. El cuarto apunta a otra cosa. Y esa cosa es Andalucía, las pobres gentes andaluzas que el poeta tanto amaba y de las cuales tan próximo se sintió siempre. La idea originaria que anima *Los palos* arranca de ahí, del propósito de unir la tragedia de García Lorca a la del pueblo andaluz (Távora, 1988: 83).

Así define el espectáculo ENRIQUE LLOVET, para quien el grupo cohesiona y organiza las vivencias impulsoras evitando reiteraciones e ingenuidades, dirá que su lenguaje continúa siendo popular, pero con severa voluntad formal. Es un oratorio que testimonia los agravios físicos y sociales, el espíritu de lucha, el rigor de la esperanza y de la violencia, la validez expresiva de un ámbito escénico seco, pobre e implacable. Todo

esto configura un teatro, no literario, que renuncia a formas tradicionales de personajes, aquí inexistentes, para transmitir directamente su protesta con recursos puramente populares, de sonidos e imágenes de fortísima carga emocional. Para LÓPEZ SANCHO el símbolo es elemental. Una rejilla de palos enormes, pesados, articulada, que se opone con su peso a ser puesta de pie. Cuando lo sea, su enrejado, al proyectar sombra, el fondo blanco, desnudo del escenario, será reja carcelaria, casi crucifixión multiplicada, símbolo, definitiva expresión de la metáfora. Contra este símbolo luchan exasperadamente, angustiosamente, los cinco actores, uno de ellos guitarrista, otro bailarín, en presencia de una mujer enlutada que trasunta la mujer del pueblo. Lucha real, solo fingida en cuanto a la voluntaria prolongación hasta el final del acto dramático. Está en el límite entre juego de apariencias y realidad efectiva. Y mientras la pugna de los hombres con esa estructura aparentemente variable, pero en todo momento inhumana y opresiva, prosigue y los hombres son vencidos, aplastados, golpeados, exhaustos, regresan sus personales vivencias de manera corporal con apoyo de bulerías, tientos, polos, fandangos, serranas, desnudos del falso folklorismo que durante años ha defecado sobre el alma popular del verdadero cante andaluz. DÍEZ CRESPO aclara que aquí el cante y el baile llevan dentro el temblor andaluz, el drama y hasta la protesta, no solamente social, sino artística. Cree que Távora pretende proponer una pureza, un sentimiento, a través del misterio de la cultura popular andaluza, sin mixtificaciones ni falsas alegrías, que nada tienen que ver con la esencia de un pueblo hondamente dramático y desgarrado. Para GÓMEZ ORTIZ no es lícito estéticamente montar un espectáculo sobre un estado de ánimo colectivo sin más. Piensa que *Los palos* no llegan a la piel, salvo el estremecimiento que produce en el espectador informado la leve alusión al asesinato de García Lorca. ANTONIO VALENCIA en la misma línea apunta que teatralmente es flojo y descosido de lo que no sea voluntad de mensaje social transmitido por vía lírica y del sentimiento, como el mismo cante, que es su vehículo, presupone algo más estricto que una propaganda, que quienes han de recibirla, estén ya previamente poseídos de ella y les repitan lo que saben o desean a ir en aquella dirección. Y para LÁZARO CARRETER es la retirada de *Ouejío*, sin progreso alguno y solo con mayor sofisticación. No es un espectáculo teatral: es una ostensión de muy primitivos comportamientos biológicos y humanos, que se hacen en un teatro. Algo muy verdadero, pero menos profundo de lo que debiera y mucho más popularista que popular.¹³⁷⁷

¹³⁷⁷ Todas las críticas que aparecen están recogidas en ÁLVARO, 1977: 273-276.

HERRAMIENTAS. Del Grupo La Cuadra de Sevilla. Subtitulada “Una propuesta dramática para un teatro de trabajadores. DIRECCIÓN: Salvador Távora. Grupo la Cuadra. Teatro El Gayo Vallecana del 30 de noviembre al 23 de diciembre de 1978.

Herramientas (1977) es un intento de convertir los valores de trabajo en valores culturales. El subtítulo, *Una propuesta dramática para un teatro de trabajadores*, habla explícitamente de las intenciones del grupo. Pero “en *Herramientas* no se habla del trabajo, se pone en escena, sencillamente, con la verdad de su cumplimiento doloroso, con toda su violencia opresora. Encima del escenario no hay más que las máquinas del trabajo cotidiano que tres hombres manejan de una manera ritual” (Martínez Velasco, 1988: 42). Una hormigonera como elemento central de la escena, elevada y presidiendo el ritual, impartiendo una sensación poderosa y cruel. “Su movimiento, contrastado con la dureza de una iluminación “cruda”, se hace imponente; a su alrededor, los hombres se aplanan en una lucha infinitamente perdida, cuando no en una claudicación amargamente aceptada” (Rodríguez Piñero, 1988: 71).

Fernández Santos cree que en este espectáculo La Cuadra gana en precisión ideológica y pierde en entramado interior que alimenta el inconsciente de los espectáculos teatrales. *Quejío*, con su carga entera de elementalidad, con sus vaguedades y su imprecisión ideológica a cuestas, sigue siendo el punto más alto de La Cuadra en cuanto a capacidad de vibración se refiere. “La idea, el esquema de *Herramientas* son buenos pero se perciben con independencia del transcurso del ritual. Combinar el canto jondo y el quejido con la siniestra monotonía de una hormigonera es todo un hallazgo que hay que poner en el haber de un espectáculo interesante discutible a juicio de este espectador futuro”.¹³⁷⁸

ANDALUCIA AMARGA. AUTOR: Salvador Távora. Grupo La Cuadra DIRECCIÓN: Távora y Lilyane Drillon INTÉRPRETES: Manuel Alcántara, Mariana Cordero, Lilyane Drillon, Manolo Montes, José Morilla, Juan José del Pozo y Salvador Távora. Teatro Martín del 22 de marzo al 15 de junio de 1980. Interrumpen las funciones del 27 de abril al 13 de mayo para asistir al Festival de Bruselas y del 22 de mayo al 3 de junio para ir al Festival de Múnich.

La emigración aparece en *Andalucía amarga* (1979). Semejante a los anteriores espectáculos, solo varía su estética de presentación, esta vez tenebrista y con

¹³⁷⁸ Crítica de Fernández Santos recogida en ÁLVARO, 1979: 255.

intervenciones de una grúa mecánica cuyas dentelladas excavadoras parece que van devorando a los figurantes. Además de la máquina excavadora se añaden otros artilugios que completan el ambiente de trabajo opresivo en que vive el emigrado: la rotaflex, el taladro percutor, la soldadora autógena, el diferencial, un martillo. Estos a modo de instrumentos musicales, crean una sinfonía sonora y visual dentro de los sonidos del flamenco (Rodríguez Piñero, 1988: 74). Los otros elementos serán los cirios, el olor a Alhucema y el cante: “*Tanto me han hecho pasar/ que hasta el pan me sabe a agua/ y el agua me sabe a pan/ Pero un día llegará/ en que el pan me sepa a gloria/ y el agua a mi libertad*” (Fernández Lera, 1988b: 12). “Un poema físico y sonoro en el que se sienta la angustia vivencial y existencial, del cruel desarraigo que lleva implícita la forzada emigración” y quizá en la inmediatez comunicativa de este sentimiento se clarifiquen las causas y se encuentren caminos para su solución (Távora, 1988: 87).

Los críticos dirán que parece una síntesis de *Quejío* y del posterior *Herramientas*, pero “*Andalucía amarga* no alcanza ni de lejos la belleza y altura escénica de *Quejío*” (Fernández Santos). “Távora ha encontrado una buena fórmula plástica en la que encajar el cante, y la repite. Juega con los estereotipos del andalucismo folklórico para utilizarlo en contra del folklore comercial” (López Sancho). “Cuando entre los sudores del pueblo cambia el ritmo de luces y chispas de las siniestras máquinas, Távora nos evoca un paso de la más pura Semana Santa” (Díez Crespo). “*Andalucía amarga* es teatro vital, imaginativo, lejos de una propuesta fantasiosa” (García Osuna). “Toda una iconografía seria de lo andaluz está presente en el negro color del vestido femenino, en la luz de los candiles y cirios, las maromas, las chispas de la rueda del afilador y tantos otros símbolos” (Gómez Ortiz).¹³⁷⁹

NANAS DE ESPINAS. Basada en *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca. CREACIÓN y DIRECCIÓN: Salvador Távora. INTÉRPRETES: Pepa López, María Luisa Muñoz, Concha Távora, Angelines Jiménez, Ana Malaver, Francisco Carrillo, Mariano Fraile, Manuel Alcántara. FIGURANTES RÍTMICOS: Jesús Jiménez, David Arjona, Manolo Saravia, Antonio Inchausti. OFICIANTES CANTAORES: Salvador Távora, José Rodríguez. CANTAOR: Rafael Fernández. BAILAOR: Juan Romero, Chema Espinosa. REALIZACION TÉCNICA: Lilyane Drillon, Enrique Bernal, José Manuel Pérez. CORAL: Polifónica Santa María de la Rábida (Huelva). SEGUIRILLA GRABADA: José de la Tomasa. ARREGLOS MUSICALES DE LAS NANAS: Vicente Sanchís. Teatro Martín del 10 al 15 de mayo de 1983. Dentro del III Festival Internacional de Madrid.

¹³⁷⁹ Todas las citas críticas sobre este espectáculo están extraídas de ÁLVARO, 1981: 193-194.

*Nanas de espinas*¹³⁸⁰ (1982), los mismos elementos de los anteriores, cante, baile y unas cuantas frases de texto extraídas de *Bodas de Sangre*. El espectáculo son imágenes encadenadas en una sutil progresión, rozando el hilo conductor de *Bodas de Sangre* de Lorca. Cinco situaciones acompañadas por cinco rituales con sus correspondientes poéticas. Tres bloques de texto hablado puntúan el trabajo, inmovilizan las imágenes, hieratizan a los personajes. Solo hablan, acusan, piden, suplican y se lamentan tres mujeres: LA MADRE, la MUJER, la NOVIA. Una tras otra se enfrentan a un hombre; eco una de la otra, sus destinos se parecen y se juntan cuando está todo consumado. Los hombres no hablan, hacen, cumpliendo lo que se teme y las mujeres quedan solas con el niño o los niños, presas de un ciclo que viven, empezando otra vez. El sino de la mayor presenta su espejo a la más joven. ¿Cómo romper el círculo para que el niño, al que se mece, no sea un día aquel hombre “*que no vuelve, o si vuelve, es para ponerle palma encima o un plato de sal gorda para que no se hinche*”?¹³⁸¹ Pero las Nanas, con crueles palabras de muerte y sangre, marcan al niño, heredero de todos los atavismos, en un grito de rebelión y desesperanza.

Távora, dice:

El espectáculo no nace de un argumento, sino asentado en argumentaciones del subconsciente, concretadas después de una ordenación con la dolorosa poética de los sentidos. Cada sonido, cada silencio, cada acción tiene su propia historia en el mundo interno de las sensaciones. Por esto la anécdota de la obra de Lorca es aquí una sangrante historia más de las miles que generan unos condicionantes sociales que acartonan y oscurecen la vida. Es un proceso de creación donde coexisten de forma natural una poética dramática escrita, y una poética dramática física. Las imágenes de Nanas de Espinas nacen como expresiones comprometidas del entorno vivencial o cultural de un mismo pueblo. Los escasos textos extraídos de la obra de Lorca no están sometidos al espectáculo, ni se emplean por necesidades argumentales, sino que participan con la naturalidad que de ese espíritu primitivo que posiblemente tenían en la mente de Lorca, antes de convertirse en literatura dramática dialogada. Así forman parte del discurso lírico

¹³⁸⁰ Tomamos como referente para nuestro estudio la grabación que del espectáculo realizó el Centro de Documentación Teatral: TÁVORA, SALVADOR, *Nanas de espinas*, La Cuadra de Sevilla, Centro de Documentación Teatral, DVD N° 356, Madrid.

¹³⁸¹ Réplica perteneciente al texto de *Bodas de Sangre*, de García Lorca.

*y plástico al que aspiramos. En definitiva, el argumento de Nanas de espinas esta en imágenes arrojadas entre la sensibilidad y la memoria: la historia íntima de unas generaciones, de un pueblo, mostrando, a través de sus comportamientos cotidianos, llenos de una rica y antigua cultura, sus aspiraciones, sus angustias, sus confusiones, y el incierto futuro de sus hijos. En los ritos ordenados hay la búsqueda desesperada de encontrarnos con unas más amplias, sin dejar de ser genuinas, formas de expresión. Sin ponerles al situar el intento en el campo del arte, barreras a la imaginación. Un espectáculo parido entre crueles escalofríos. Ni a partir de, ni sobre la obra de Federico, sino como un ritual de sentimientos trágicos -racionales o irracionales- que se engranan como ruedas dentadas de una misma máquina: una tierra vieja, cansada y dura, que se alimenta, entre risas, de llantos y de muertes porque, quizás, solo así podrá redimirse del apretado corsé que les han colocado sus históricas circunstancias.*¹³⁸²

Lilyane Drillon escribe que Salvador Távora ha leído el texto de Lorca desde su condición de Andalúz de la post-guerra, empapado por las músicas, las imágenes mórbidas de los rituales religiosos. Empapado de la violencia de la lidia taurina, cuya salida es la muerte de uno de los protagonistas, y una de las claves, el miedo que siente el que debe dar la muerte siguiendo las reglas del arte, enfrentándose con la bestia y el público... que no perdona ningún fallo. Mundo duro, de un arte muy sutil, en donde la piedad es casi inexistente, es el mismo mundo que conoció Lorca, y tanto lo conoció que murió víctima de él. La lectura de la obra de Federico se presenta como atrevimiento, desafío, lejos de las representaciones en blanco y negro al uso, llenas de pasión lírica. El resultado proyectado en el escenario no es más que la síntesis de los sentimientos, por cierto irracionales, que, desde la obra de Lorca, brotan al espíritu de alguien, cuyo horizonte cultural está lleno de coincidencias, y que siente por el poeta, por el Andalúz, una admiración y un respeto profundos.¹³⁸³

La crítica de *El Correo de Andalucía* habla de un montaje que es inconfundiblemente de La Cuadra, pero que en este se ha introducido la palabra y por primera vez los actores se enfrentan con personajes concretos. Esta innovación no ha hecho desaparecer la importancia del rito, del grito, de las reivindicaciones de "una tierra vieja, cansada y

¹³⁸² Salvador Távora, "Introducción a *Nanas de espinas*", Textos previos, Teatro La Cuadra de Sevilla, www.teatrolacuadra.com.

¹³⁸³ Lilyane Drillon, "Preámbulo", Textos previos, Teatro La Cuadra de Sevilla, www.teatrolacuadra.com.

dura..." Sonidos, silencios, músicas asentadas en el corazón de los sevillanos, angustias sangrientas de un pueblo, escalofríos tantas veces sentidos en esta tierra, son los protagonistas de esta historia íntima, de este rito mágico, capaz de comunicar, a través de un innecesario gigantesco, las incertidumbres y confusiones de un pueblo.¹³⁸⁴

Sus espectáculos son muy bien entendidos por un público nacional e internacional, en los que el texto no presenta ninguna dificultad para comprender la metáfora final. En su calidad de compañía que triunfa en el extranjero aportamos algunas críticas internacionales sobre el espectáculo:

-Francis Fenet ve una puesta estilizada, donde Távora restituye con imágenes fuertes y gran belleza el tema de la violencia que mata y siempre vence a la fecundidad. "Gran intensidad dramática, emocionante cuadro desarrollándose como una celebración de la cual el perfume del incienso y la suavidad de las lámparas de aceite no consiguen ablandecer la violencia [...] Cuadro con audaces imágenes". La Cuadra también roza, en esa creación de vanguardia, el origen de nuestras fiestas populares. *Nanas de Espinas* es también una danza de feria sobre un fondo a la par de ritual religioso y de procesión profana.¹³⁸⁵

-Boazevron Yediot habla de versión poderosa de Bodas de Sangre, cuyo argumento se convierte en una especie de ballet estilizado y recitado en el que reina la muerte... La atmósfera está especialmente densa a causa de la música violenta y deslumbrante, a causa del olor a incienso y por la humareda de las bengalas. "Hay aquí una síntesis, una concreción de eso que se puede llamar el espíritu de España, con su violencia y su belleza [...] Hay que expresar la admiración y el asombro por su fuerza, su organización y la excelente puesta en escena".¹³⁸⁶

-Martine R. Corriveau señala toda la violencia, la crueldad incluso de la España de los ruidos, que se presentaba delante nuestro... "Agredido y confrontado, el espectador recibe los golpes y la máquina machacadora de nuestras pesadillas amenaza". Ha desaparecido la cuarta pared del escenario y con sus clichés, su violencia, sus fuertes imágenes, sus olores, *Nanas de Espinas*, choca, perturba o seduce. Un sacrificio ritual, ceremonial casi arcaico, con rebelión, inocencia y desesperación expiatoria. "La razón se queda callada

¹³⁸⁴ Crítica, "Nana de espinas", *El correo de Andalucía*, Sevilla, 7 de octubre de 1982.

¹³⁸⁵ Crítica de FENET, FRANCIS, *Nord-Matin*, Douai, 24 de noviembre de 1982.

¹³⁸⁶ Crítica de YEDIOT ATARONOT, BOAZ EVRON, *Yediot Ataronot*, Jerusalem, 24 de mayo de 1984, (Israel Festival Jerusalem).

delante de tantas emociones fuertes. Qué fantástica carga emotiva. ¿No es eso el teatro?”.

1387

Textos que puntúan la acción de los personajes. Cante y baile también ocupan su lugar, siempre como elementos de comunicación, y no como hechos especiales o brillantes en sí mismos. Espectáculos basados en el ritmo y su sentido dramático.

PIEL DE TORO. AUTOR: Salvador Távora. La Cuadra de Sevilla. DIRECCIÓN y ESPACIO ESCÉNICO: Salvador Távora. INTÉRPRETES: Joaquín Criado, Antonio Inchausti, Evaristo Romero, Juan Romero, José Luis Castaño, Manuela Rodríguez, Salvador Távora, Ana Malaver, Ángeles Jiménez y Luisa María Muñoz. . VESTUARIO: Creativo Fridoro. Estreno: 13 de mayo de 1985 en la Capilla de San Hermenegildo (Sevilla). En Madrid: Museo del Ferrocarril del 4 al 7 de octubre de 1986 dentro del III Festival de Otoño.

Después han realizado espectáculos de alcance más internacional como *Piel de toro* (1985). Un espectáculo en el que “toman forma las dos Españas, la España de la Sombra y la España del Sol. Y el toro-pueblo solo contra el oro, en medio del albero, engañado por el trapo, herido por las puyas, humillado por las banderillas y condenado a muerte” (Martínez Velasco, 1988: 50-51)- Buscando la verdad de la corrida de toros: sonidos, olores, la denominación de origen... Una llamada de la sangre y del instinto que arranca con un pasodoble “la escueta, limpia, meticulosa liturgia taurina, la entrada de Alguaciles, el paseíllo, la espera del primer toro...” El portón abierto deja paso a la bestia humana, una mujer descalza, bailarina que ejecuta su danza, embutida en un caparazón de astado, frente al matador y su cuadrilla. El toro es una mujer... y es que “hay en la lidia una extraña referencia sexual”. Con el segundo toro entra “el tropel taurino de Goya, con su cortejo de majas y la iconografía del manteamiento del pelele”, es el deseo de fiesta. Más tarde el tiempo de banderillas que termina con amago de copla; “*Cuando busco la salida me apuñalan el costao y sangro por las heridas*”, aquí se realiza meticulosamente la liturgia de la lidia, escena que deja sabor amargo y da paso a un tiempo para el toro de fuego. Un atávico viaje a los orígenes paganos de la fiesta, lucha entre el bien y el mal. Mal que es toro a la vez que macho cabrío y demonio, personificación de la vida, de la sexualidad, del instinto y que es reducido a cenizas por el ángel de bien. Finalmente la irrupción de la máquina, de clara asociación con el fascismo, precedida de una procesión milagrera de velas, flores y cencerros. Es la lidia humana, que en España cubre de

¹³⁸⁷ Crítica de R. CORRIVAUT, MARTINE, *Le Soleil*, Quebec (Canada), 1ª Quinzaine Internacional de Theatre.

cadáveres la plaza de toros, en un ejercicio de exterminio de los disidentes. El pasodoble se quiebra en marchas militares y la fiesta se transforma en envaramiento militar. Es el reflejo de la agresión que la lidia sufre por parte de la iglesia o del poder, una manipulación que rompe el equilibrio de algo que tenía leyes muy precisas (Pérez Coterillo, 1985d: 8-10). Según el fragmento del programa, es un espectáculo que intenta trasladar a la escena el ritual de las corridas de toros. Desarrolla la acción en el espacio del ritual taurino, sin pretender ninguna geometría intelectual y gratuita, ni descubrir nada teatralmente. Es una necesidad física.

Martínez Velasco lo describe como un ruedo taurino en el que, tras un prólogo en forma de paseíllo, vemos seis estampas dramáticas -la lidia y muerte de seis toros- para concluir con un amarillento epílogo. Un concepto ceremonial del teatro, en el que se suceden sensaciones audiovisuales y olfativas que sugieren sentimientos diversos, trágicos siempre, con el presentimiento de la muerte. Tragedia con sonido que trasmite gran parte de su fuerza trágica, el pasodoble se convierte en un elemento dramático de primera magnitud. Este y otros hallazgos expresivos configuran el "universo Távara", sugestivo y de espaldas a formas caducas, empeñado en afianzar la identidad popular andaluza. Es un universo tan definido que esta creación no es ni mejor ni peor que las anteriores, ni siquiera diferente.¹³⁸⁸

Según Rafael Herrero la España negra inicia el paseíllo. El ¡Olé!, queda contenido en las gargantas. Tres toreros en la puerta preparan sus capotes, doblan sus picos, se ajustan las taleguillas, las monteras, prueban la agilidad de sus piernas encerradas en unos pantalones verde y oro, rosa y oro, azul y oro. Suena un pasodoble. Toro y torero se buscan los canales de vida, hacen el amor. Una España ríe mientras otra España llora. La Cuadra ha trabajado bien. Sin embargo uno echa de menos los cantes y los bailes andaluces que constituyeron la identidad del grupo. De la Andalucía explotada ha pasado a la Andalucía de los sentidos.¹³⁸⁹

Haro Tecglen, más crítico, ve que el espectáculo no se despegue con facilidad del tópico, aunque la tanda de pasodobles tenga sus inflexiones diferentes, aunque se busquen en recitados, breves bailes y canciones las vueltas que los separen de ellos. La interpretación, dice, quizá no es lo suficientemente aguda para todo lo que se pretende y requeriría intérpretes más específicos:

¹³⁸⁸ Crítica de MARTÍNEZ VELASCO, "*Piel de toro*", *ABC*, Sevilla, 15 de mayo de 1985.

¹³⁸⁹ Crítica de HERRERO, R., "*Piel de Toro: las dos Españas*", *La Verdad*, Murcia, 24 de septiembre de 1985.

*Para ser verdadero teatro le falta una cierta unidad, las estampitas no acaban de formar una intención, no se entiende bien la mezcla de las pequeñas historias del pelele goyesco, de la mujer-toro, del altarcillo y, menos que ninguna, la llamada de “las dos Españas”, en la que hay un líder de uniforme gris y emblema vagamente esvástico, de cuyo recitado llegan al público alusiones a la camisa nueva y al nuevo amanecer, y termina en un patriótico entierro con bandera española, frente al cual hay una mezcla de rebeldía y adoración. Todo, en conjunto, ofrece una sensación de galimatías, de inseguridad, de exceso de tacto o de discreción que le privan de fuerza.*¹³⁹⁰

Su reflexión final es que esto no es un problema de este grupo sino algo que está sucediendo con frecuencia en el teatro español actual. Aun así, y con todo ello, dice que La Cuadra conserva para el público la magia que le infundió Salvador Távora, que despierta en los espectadores ese amor andaluz que es algo más que el de siempre, y que puso en pie a los espectadores para aclamar a estos creadores de las emociones que uno tiene la voluntad clara de recibir.

Internacionalmente el grupo toma fuerza y así la crítica de Jacques Hislair (Bélgica) ve un espectáculo popular y verdadero, violento y sensual, que expresa a España mejor que los textos, con un lenguaje internacional. “Auténtica cultura sin tener que ver con el folklore para turistas con prisas”. Se da como ceremonia cruel, jadeante, con voces femeninas desgarradoras en su pureza, con gestos magníficos en su lentitud calculada, con el ritmo de un pasodoble y la larga queja del flamenco que adquiere la dimensión de danza de muerte. Es patético, altivo y digno, tonificante y desmedido. “Hay que correr e ir a verlo”.¹³⁹¹

LAS BACANTES. AUTOR: Salvador Távora, sobre Eurípides. La Cuadra de Sevilla. DIRECCIÓN: Salvador Távora. INTÉRPRETES: Manuela Vargas y La Cuadra de Sevilla: Juan Romero, Evaristo Romero, Paco Moyano, Paco Piñero, Concha Távora, Fany Myrillo, Macarena Béjar, Helena Pachón, Leonor Álvarez-Ossorio, Rosario Santiago, Ángeles Jiménez y Ángeles Neira. Guitarristas: Diego Amador, Joaquín Castro y José Acedo. VESTUARIO: Miguel Narros. ESCENOGRAFÍA y MÚSICA: Salvador Távora. ILUMINACIÓN: Manuel Gallardo. Estreno: 2 de abril de 1987, en el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla. En Madrid Teatro Español del 24 de abril al 14 de junio de 1987.

¹³⁹⁰ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Poco más que el tópico”, *El País*, Madrid, 6 de octubre de 1986.

¹³⁹¹ Crítica de HISLAIRE, JACQUES, *La Libre Belgique*, Bruselas, 12-13 de octubre de 1985.

Luego realizó una versión muy personal de *Las Bacantes*¹³⁹² (1987), espectáculo que contó con la presencia de Manuela Vargas. Távora se emborracha del texto de Eurípides y lo hace suyo creando un espectáculo propio. Queda el argumento y los personajes: la historia de Dionisio, cuya filiación de Zeus discute su propia familia; la muerte de Penteo ante la presencia del dios menor, creador del vino. La acción escénica comienza en Tebas. La corifea, llevando la voz del coro, nos habla de Tebas y los mitos helénicos, van sucediéndose las palabras. Hasta que Cadmo, abuelo de Dionisio y del tirano Penteo, empieza su sobrecogedora saeta para decirnos que él es abuelo de un rey y de un dios, y que es también un "cantaor" de un tablao flamenco. Y en ese momento se quiebra la escena, Tebas se evapora y Sevilla ocupa su lugar, un salto de treinta siglos en un minuto y una copla. Távora nos traslada a su mundo. Entonces Tiresias es el "Señor del Gran Poder", la música se convierte en una marcha cofradiera y resuena el Rocío. Távora vuelve a sus irreverencias, a sus quejas hondas, a sus trajes de nazarenos, a sus viejas obsesiones. Obsesiones no superadas y no superables para la estética de su desgarró (Pérez Coterillo, 1987e: 4-11).

Távora afirma:

*Creo que con Eurípides me he hecho más andaluz todavía. Me interesa lo dionisiaco como licencia sin límite y sin rienda. Siempre que leo extraigo imágenes, no puedo vivir sin imágenes, y cuando Eurípides describe la llegada de Dionisio a Tebas es como si alguien viniera por el Altozano; cuando habla de flautas y tambores, las imágenes que me provoca son muy nuestras, son las flautas y tambores rocieros de las Marismas. Cuando dicen que a Andalucía han venido cantidad de culturas, yo creo dos cosas, que nunca se han ido y que sobra ese plural, que es una sola cultura, muy nuestra y muy única, una forma mediterránea de entender la vida. Lo demás son diferencias de matices y de idiomas (Diario 16, 1-04-1987).*¹³⁹³

La crítica se muestra favorable al espectáculo. Martínez Velasco dirá que es una tragedia griega sin pasar por el filtro del Renacimiento; virgen y limpia de postizos

¹³⁹² Texto de referencia en nuestro estudio de la obra: TÁVORA, 1987.

¹³⁹³ Crítica de CORREAL, F., "Salvador Távora: con Eurípides me siento más andaluz que antes", *Diario 16*, Andalucía, 1 de abril de 1987.

tergiversadores. Sin mixtificaciones académicas, yendo a su auténtico fondo. Fuerza trágica al desnudo, sin retórica, del pueblo, por el pueblo y para el pueblo. Eurípides plantea un problema religioso, con intervención del poder civil. Távora atisba la semejanza temperamental entre la Grecia helénica y la Andalucía de hoy, y la carga dionisiaca de nuestra religiosidad. Y crea algo genuinamente andaluz jugando con la formas de expresión del pueblo, descubre la expresividad del sufrido pueblo codiciado por fenicios, cartagineses, romanos, visigodos, árabes y castellanos, y colonizado colonizador de todos ellos. Férrea disciplina de conjunto. Texto, y prodigiosa labor del coro, de las cinco bacantes, desde las asombrosas sevillanas iniciales hasta la expresividad de las bamberas finales.¹³⁹⁴

Para Haro Tecglen es un bello espectáculo andaluz con textos, baile, cante, zapateado, sensibilidad, plenitud expresiva, verbal y corporal, coreografía de vibrantes y pequeñas bacantes y una noria fálica que las convierte en cangilones femeninos. No hay sincretismo con Eurípides; y festín, canto, viñas y mujeres-ánfora son distintos; la estética y contemplación de la vida, la transgresión y el castigo son diferentes. Lo que quiso decir Eurípides no es lo que quiere decir Távora; no son personajes homologables. Queda un espectáculo andaluz, de la veta sevillana, donde ética y sincretismo han sido elaborados por el pueblo al contacto con civilizaciones que le han ido formando y creando, obteniendo por depuración su propio arte producto de emociones. Arte, temperamento y sentido teatral de Salvador Távora transmiten la emoción. Al público no le importó Eurípides y aplaudió y ovacionó la creación andaluza por encima de todo lo demás.¹³⁹⁵

Alberto de la Hera afirma que Távora se apodera del mito, lo asimila y hace suyo, hasta convertirlo en su permanente expresionismo andaluz, carnal, rebelde y dramático, siempre la Andalucía de su eterno paisaje interior. La pieza gana entonces en autenticidad y pierde en claridad. Se hace difícil de explicar y de entender. Pero a Távora, transformador de lo que toca no le importa eso. El espectáculo ya no busca ser fiel al pasado; la belleza ocupa la escena justificándose por sí misma. Con un resultado visual y acústico bellísimo. Sobrecoge los sentidos y penetra en la sensibilidad. Solamente sobra -pienso yo- la maquinaria del fondo, artilugio que recuerda la gran rueda de la noria que vuelve siempre a repetir la misma historia con el ruido de sus cangilones.¹³⁹⁶

¹³⁹⁴ Crítica de MARTÍNEZ VELASCO, "Las bacantes, de Távora", ABC, Sevilla, 4 de abril de 1987.

¹³⁹⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Sobra Eurípides" El País, Madrid, 28 de mayo de 1987.

¹³⁹⁶ Crítica de DE LA HERA, A., "Cuando la belleza se justifica por sí misma", YA, Madrid, 1 de mayo de 1987.

ALHUCEMA. AIRES DE HISTORIA ANDALUZA. TEXTO, DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Salvador Távora. VESTUARIO: Frido. MÚSICA: Vicente Sanchís y Salvador Távora. INTÉRPRETES: Evaristo Romero, Concha Távora y Fany Murillo. BAILAORES: Juan Romero, Yolanda Lorenzo, Fany Murillo, Leonor Álvarez-Ossorio, Inma Tello, Lourdes Recio e Inma Alcántara. CANTAORES: Concha Távora y Manuel Vera. TRAPECISTA: Angel Monteseirin. GUITARRISTAS: Eduardo Rebollar y Manuel Berraquero. JINETES: Rafael Gutiérrez y Francisco Yáñez. CORO MUSICAL: Coral Polifónica Isla Cristina. Estreno: 22 de julio de 1988, en el Teatro Romano de Mérida, dentro del Festival Internacional de Teatro de Mérida. En Madrid: Teatro Nuevo Apolo del 27 de marzo al 23 de abril de 1989.

*Alhucema*¹³⁹⁷ (*Aires de historia andaluza*) (1988), creado para el Festival de Mérida, donde intenta presentar un cuadro poético y épico de Andalucía a través de las culturas que dejaron allí sus huellas. Con un texto poco cuidado y con cierta retórica estética: “*Andalucía limita al norte con Castilla y Levante; al oeste con Extremadura y Portugal; al este con el mar Mediterráneo; al sur con el mismo mar, el estrecho de Gibraltar, y el océano Atlántico*”. Andalucía es la idea del espectáculo. No hay trama, ni acción, solo confrontación de diversas culturas que han pasado por suelo andaluz: romanos, árabes, gente de hoy. Desde esta clave de caminos geográficos, que no son frontera, sino puertas abiertas a todas las civilizaciones, se yergue un mástil desde el que siente el galope de los caballos, emblema del poder, y que aplastan bajo sus cascos los pámpanos del vino. Es Andalucía, en una historia de llantos, quejidos y sangre, que muestra algunos de sus más ilustres protagonistas recordando pasajes dolorosos de su historia envuelta en versos que derraman sangre... Soledad Montoya, transida de su pena negra, canta, al borde de la rendición: “*Aunque me corten las manos, vengo buscando mi sangre, que es la sangre de mi hermano, y no me lo dice nadie*”. El coro apremia la necesidad de dejar atrás el pasado, y entonces la Andalucía Samaritana oficia el ritual rebelde de la invocación a Blas Infante, al que le grita: “*¡Levántate y habla!*” Un coro de mujeres, plantadoras de brotes y tamborileras de romería, a ratos vestales, a veces trasgos. Baile dúctil y grácil de las “alegrías”. Seguiriyas de baile trágico y quiebro medido en la toná carcelera. Voces dulces, parlamentos sobrios y ajustados. Riesgo, estilo y fuerza en el trapecio. Trémolos de guitarras. Jinetes, símbolos del invasor, del bárbaro del Norte con espada dispuesta. Rigor y eficacia en vestuario; técnica precisa. Música, que subraya la acción.¹³⁹⁸

¹³⁹⁷ El texto tomado de referencia y las citas que aparecen en nuestro estudio pertenecen a: TÁVORA, 1991a.

¹³⁹⁸ Crítica de BARIOS, M., “Salvador Távora se revela contra “la moira” en su espectáculo *Alhucema*”, *ABC*, Madrid, 24 de julio de 1988, pg. 88.

Cree Barriga Rubio que Távora intenta decir cosas nuevas, no caer en los tópicos andaluces, y lo hace de una manera nueva que ya empieza a envejecer, a sonarnos a tópico: laurel, turbante, olivo. A través de todo esto solo permanece Andalucía. No hay elementos comunes en las diferentes partes y da la sensación de una sucesión de "sketches", que por si tienen fuerza pero no dan energía a la pieza en general. La obra mantiene la atención por lo espectacular: los caballos domados, la máquina, el baile, el coro. Távora da más importancia a lo que se hace que a lo que se dice; a lo que se siente que a lo que se piensa, y mueve las fibras sensibles del público. La obra tiene elementos para emocionar pero los problemas de estructura lo impiden.¹³⁹⁹ Y Antonio Arco escribe que es de un dramatismo tan atroz que deja de emocionar para cansar y el viaje poético por aromas y sabores andaluces se convierte en un puzzle incompleto donde ramas de olivo, incienso, tambores, coro, e incluso gestos, peinados y vestimentas suenan a sabidos. Távora se repite, abusa de versos retorcidos, de rostros compungidos y del recitar a gritos que hacen perder credibilidad a la tragedia. La historia de Andalucía que nos cuenta no es creíble y la lograda plasticidad queda aminorada por el aburrimiento entre escenas, toques de tambor y cante flamenco. Tiene los aciertos que caracterizan al grupo: personajes arropados por el coro que repite consignas y estribillos obsesivamente, presencia del baile y el agua, tenues iluminaciones cargadas de misterio y músicas de eterna procesión. En Alhucema, algunos personajes de la historia del Sur, sean moros, romanos, o poetas, aparecen colgados, como santos o mártires, como víctimas o seres escogidos por el destino para la inmortalidad, de un artilugio de madera convertido en trapecio o cruz desde el que la historia se deja caer en forma de pesadas lágrimas.¹⁴⁰⁰

CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA. Espectáculo dramático de Salvador Távora, inspirado en el texto de Gabriel García Márquez. ESCENOGRAFÍA y DIRECCIÓN: Salvador Távora. INTÉRPRETES: Angel Monteseirin, Gregor Acuña, Margot Linares, Manuel Vera, Yolanda Lorenzo, Juan Romero, José Luis Fernández, Concha Távora, Evaristo Romero, Leonor Álvarez-Ossorio e Isabel Vázquez. GUITARRISTAS: Eduardo Rebollar y Manuel Berraquero. VESTUARIO: Fridor. Estreno: En Nueva York: 1 de agosto de 1990, en el Public Theater, dentro de la XIV Edición del Festival Latino. En Sevilla: 9 de octubre de 1990, en el Teatro Lope de Vega. En Madrid Teatro Español del 20 al 24 de marzo de 1991.

¹³⁹⁹ Crítica de BARRIGA RUBIO, J., "Távora repite éxito este año con la obra *Alhucema*", *Diario Extremadura*, Cáceres, 23 de julio de 1988.

¹⁴⁰⁰ Crítica de ARCO, A. "*Alhucema* de Salvador Távora y *La Cuadra*", *La Verdad*, Murcia, 9 de agosto de 1988.

En la década de los noventa estrena *Crónica de una muerte anunciada*¹⁴⁰¹ (1990), atrevida adaptación de la novela de García Márquez. El primer título propuesto fue *Muerte en el Sur*, pero se mantuvo el original de la novela, aunque Távora no buscaba la trasposición de la novela a la escena. Su manera de entender el teatro es diferente. Parte del texto de García Márquez y cuenta la historia en su mundo, Andalucía, con su música, flamenco, Mozart, marchas procesionales, pasodobles; con su gente, actores, bailarines y guitarristas, que profesan su fe y hacen un teatro andaluz para nuestro tiempo.

La Crónica de una muerte anunciada es un retablo de escenas magníficas, de lenguaje sonoro singular, de claras simbologías, de discurso dramático fiel a un compromiso moral y estético. Con una gran fuerza emotiva que mantiene en tensión durante hora y media. El núcleo de la historia se detecta fácilmente y se sigue bien, pero está explicado de otra forma. Távora busca la comunicación por la vía de la emoción, de la sensibilidad a flor de piel y consigue momentos impresionantes como la noche de bodas, las cabriolas de los hermanos Vicario, las irrupciones hirientes del blanco con la figura de la madre-virgen, las imprecaciones de Plácida Lineros entre las chispas de las dos moladoras o las expresiones de Ángela Vicario. Santiago Nasar está tratado como contrapunto de tensión; aparece tranquilo, dedicado a arreglar la jaula de sus palomas. Dos enormes mitras simbolizan el peso aplastante de la Iglesia y el cordero troceado en vivo la brutal muerte de Santiago Nasar, símbolo de muchas muertes inocentes. Una puesta en escena de simetría perfecta, con disposición matemática estudiada y bella. La fuerza de las puertas flanqueadas por dos escaleras, que giran en el transcurso de la obra, transmiten la pasión de la tragedia. En los peldaños los actores trabajan con dificultad pero con soltura, jamás miran los escalones cuando suben o bajan. El espectáculo se fundamenta en un sacrificio ritual de la muerte, en la virginidad como estructura ideológica desencadenante del crimen y el gesto agresivo de los matadores, los hermanos Vicario. Esta violenta radicalidad de los hermanos, con sus acrobacias, sus cuchillos y sus piedras de afilar desequilibra el tono de oratorio, el aura de evocación sacra que envuelve todo el espectáculo (Gómez, 1990b: 6-13).

Veamos algunas cosas que se dijeron desde las críticas al espectáculo. Jesús Vigorra: “Aquí el esfuerzo físico de su primer teatro va siendo sustituido por la mecánica de la escenografía. El equilibrio de los actores en las escaleras y la destreza de los dos acróbatas -los hermanos Vicario, autores del crimen-, sustituyen el riesgo que Távora llevaba al

¹⁴⁰¹ Texto de referencia en nuestro estudio del espectáculo: TÁVORA, 1991b.

escenario y que ahora controla más desde la dirección del espectáculo”.¹⁴⁰² Pérez de Olaguer: “A Távora y su Crónica hay que abordarlos en su totalidad. Es en esa globalidad que "te toca" el rasgueo de las dos guitarras, los bailes y los cantes, la sensualidad metida a golpes de emoción. Una Crónica mimada y cuidada y que a veces tal vez pierda algo su ritmo”.¹⁴⁰³ Javier Villán dice:

*Hay un cierto desorden, una mezcla de elementos por los que la función, a veces, parece un oratorio, otras una procesión de Semana Santa y otras una sesión de circo. Ello crea estampas, cuadros de gran fuerza iconográfica, de imaginería que refuerza el sentido mítico-religioso y sacrificial. Difuminación del sentido de lo fatal por obvio y refuerzo del lado íntimo de los personajes con los cantes. Pero el intimismo dramático, la fuerza vital favorecida por cantes como la colombiana, la milonga, la guajira y la alboreá, se ahoga con el estruendo de marchas militares y requiems. Intensificando la vena flamenca, el espectáculo hubiera perdido en vistosidad pero hubiera ganado en intensidad. Se impone la imaginería y el público está de acuerdo con ello porque aplaudió insistentemente y con entusiasmo a músicos, intérpretes y acróbatas.*¹⁴⁰⁴

Haro Tecglen lo juzga como una creación característica de Távora, igual que las anteriores pero sin contenido. Dice que tendrá gran éxito en el extranjero con sus imágenes de tópico andaluz y español, sin faltar el toreo de salón, la Virgen con mayúscula y la virgen con minúscula, la crueldad de los cuchillos, las manchas de sangre y el gran flamenco. Los trajes son bonitos; los grupos como tallados, las figuras bellísimas, pero los textos -algunos trozos de García Márquez con su belleza original- son proclamados, declamados. Todo el "pathos" de Salvador Távora termina por parecer prefabricado y hecho con frialdad. La novela es, a todas luces, infinitamente superior. “Gustará mucho en el extranjero y como Madrid va siendo cada vez más el extranjero también gustó aquí. Más que gustar, entusiasmo y compañía y creador salieron al final a recoger todos los gritos de alegría y de emoción”.¹⁴⁰⁵

¹⁴⁰² Crítica de VIGORRA, J., “La Cuadra agota las localidades en el Lope”, *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 12 de octubre de 1990.

¹⁴⁰³ Crítica de PÉREZ DE OLAGUER, G., “Távora y García Márquez, encuentro en la emoción”, *El Periódico*, Barcelona, 23 de noviembre de 1990.

¹⁴⁰⁴ Crítica de VILLAN, J., “Imaginería sacra”, *El Mundo*, Madrid, 22 de marzo de 1991.

¹⁴⁰⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Gran espectáculo para extranjeros”, *El País*, Madrid, 22 de marzo de 1991

PICASSO ANDALUZ. LA MUERTE DEL MINOTAURO. CONCEPCIÓN, ESCENOGRAFÍA Y DIRECCIÓN: Salvador Távora. INTÉRPRETES: Aurora Sánchez, actriz; Juan Romero, bailaor; Leonor Álvarez-Ossorio, bailaora; Manuel Vera, cantaor; Gracia Valiente, actriz; Manuel Cañadas, bailarín; Inmaculada Jiménez y Belén Trujillo, bailarinas; Ángel Monteseirín y Alberto Cano, acróbatas (compañía La Cuadra). MÚSICA: Salvador Távora y Vicente Sanchís, interpretada por la Orquesta Ciudad de Málaga, Coro y Banda Municipal de Málaga, Coro de campanilleros "Rocío" de El Cerro del Águila de Sevilla. Teatro María Guerrero del 14-12-1993 al 2-1-1994.

*Picasso andaluz o la muerte del Minotauro*¹⁴⁰⁶ (1993). Una vez más Távora crea su propio lenguaje, su ética y su estética con un sello particular, sea cual sea el tema o sus colaboradores. Un sentimiento trágico de la vida, el dolor de ser andaluz, un sentir plasmado con sus propios signos. En esta ocasión un homenaje a Picasso a través de su andalucismo y su dolor confesado por el autor. Elección del minotauro como imagen representativa de su vida y obra. Un minotauro, nodriza gitana que lo acuna sobre la máquina (otra de sus constantes) cual virgen flotante. Elige momentos significativos de su biografía: nacimiento, representado en un Belén viviente, y su bautismo, lleno de azules y villancicos; las exigencias y los reproches de su primera esposa sobre su provincianismo andaluz; sus devaneos eróticos; su unión fecunda con Jacqueline con la que añoraba volver a su tierra y la muerte lejos de ella. Un espectáculo bastante lineal, con su sentido del ritmo y tiempos dilatados y conjugación de músicas diferentes. Hasta quince escenas o acciones yuxtapuestas. Un espectáculo que Távora crea en su tierra, para las gentes de su tierra. Gentes que conoce bien y cuyas emociones sabe tocar (Gómez, 1992a: 36-37).

En su crítica Enrique Centeno apunta hacia la reivindicación que hace Távora del andalucismo de Picasso, de su cultura y su estética con referencias a villancicos, Navidad, Semana Santa, los palos de la soleá o los verdiales, pero que transgrede a su antojo para componer una elegía sobre el pintor con su sentido trágico. Desde su infancia hasta su obsesión por el minotauro, desde el buey del Belén hasta la personificación del pintor en un toro bravo, acosado, lidiado y sacrificado. Danza flamenca, damas de abanico o saltimbanquis de su época rosa, bailarinas clásicas o vírgenes gitanas, rompimientos cubistas de espacio y tiempo teatral. Y un espectador obligado a la emoción, a la pasión en cuadros de deslumbrante belleza y sensibilidad, a un lenguaje iconográfico que rompe

¹⁴⁰⁶ Texto de referencia en nuestro estudio del espectáculo: TÁVORA, 1994.

barreras y convenciones y que busca siempre el riesgo creador. “Resulta un formidable espectáculo, inútil de codificar en una nota crítica porque propone una llamada a los sentidos y a las raíces, lo cual ha de ser visto”.¹⁴⁰⁷

CARMEN. AUTOR: Próspero Merimée. Grupo La Cuadra. VERSIÓN y DIRECCIÓN: Salvador Távora. INTÉRPRETES: Lola Tejada, El Mistela, Patro Soto. CANTAORAS: Ana Peña, Nuria del Rocío, BAILAORES: Lalo Tejada, Carmen Vega, Marcos Vargas, Antonio Delgado, Amador Rojas, Jinete: Jaime de la Puerta, GUITARRAS: Manuel Barraquero, Joaquín Amaya. BANDA del *Santísimo Cristo de las Tres Caídas*. Madrid Teatro Albéniz del 9 al 12 de octubre de 1997.

Carmen (1998), obra donde el sentido del espectáculo domina todo y que generó una gran polémica al involucrar en alguna representación del espectáculo la lidia y muerte de un toro. Definida como *Opera andaluza de cornetas y tambores* recrea la leyenda de Carmen, trágica historia de la gitana cigarrera, de apasionados y transgresores amores, defensora de derechos y libertades de sus contemporáneos y finalmente asesinada. Carmen, enamorada de Lucas, un picador famoso en la historia de las corridas de toros del siglo pasado, desde su libertad de mujer sin compromiso, decide compartir su vida con él. Su amante, el oficial vasco de un Regimiento de Caballería, don José Lizarrabengoa, intransigente y herido en su honor, da muerte a la gitana al término de una corrida de toros en la que Carmen, asistiendo a la fiesta acompañada de sus compañeras de trabajo, había sido galanteada por el jinete. Tras su muerte en la Puerta del Príncipe de la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Carmen se convierte en mítica referencia del debate de la mujer por su libertad (Extracto del programa de mano).

Távora construye con *Carmen* un ambicioso espectáculo visual, folklore andaluz en toda su esencia: cante, baile, iconografía religiosa; ceremonia que una lo sagrado y profano. La banda de cornetas y tambores, presentes en la escena, es el coro que llena el ambiente de aires castrenses, sonos toreros y de Semana Santa. Acústica de guitarras, extractos de música orquestados y voces desgarradas que entonan cantes populares. Una escena enmarcada con un pórtico de campanas que repican en los momentos más dramáticos, precisión en la luz, efectos visuales, danza que expresa de forma pura y primaria los acontecimientos y las emociones que transcurren nítidamente sin que el hilo argumental se quiebre en ningún momento. Incluye un caballo de alta escuela que acompaña a Carmen en perfecta armonía en alguna de sus evoluciones. Un espectáculo

¹⁴⁰⁷ Crítica de CENTENO, E., “El Picasso nuestro”, *Diario 16*, Madrid, 16 de diciembre de 1993.

creado para ser gozado sin reserva (Medina Vicario, 1997c: 29). Según Távora la identidad de esta Carmen es la dignificación de la mujer andaluza. Busca recuperar a Carmen desde dos puntos de vista: temático y estético porque la gran obra literaria de Merimée ofrece una visión romántica del mito y desconoce las claves de la cultura andaluza. Carmen es una mujer que reivindica los derechos sociales y laborales de la mujer. Su compromiso social es con las cigarreras de Sevilla. Asegura que cada escena está refrendada documentalmente: cantes de la época y cultura vivida y no leída. Nada es gratuito y hasta la aparición en escena de un caballo se justifica porque el amante de Carmen no es un torero de pitiminí es un picador. Távora cree que el espectáculo es válido para un público de ópera, ballet, flamenco y teatro. “Teníamos la obligación de reivindicar a la mujer andaluza, de devolverle una dignidad que había perdido con estas dos versiones románticas” “Carmen es una mujer que reivindica su libertad, que enarbola la bandera de un movimiento social, de un movimiento feminista”. Távora asegura que no está contra los tópicos y sin evitarlos busca su verdad y dignidad. Una peineta o una flor en el pelo no es un tópico es una realidad. Y termina hablando sobre los toros: “Se lidia un toro en el intermedio de la representación de la ópera “Carmen” cuando esta se realiza en una plaza de toros, con su polémica con los defensores de animales y contenciosos por su prohibición como en el caso de Barcelona en la Monumental” (ABC, 9-10-1997).¹⁴⁰⁸

Reseñamos un extracto de la crítica que Haro Tecglen realiza sobre el espectáculo:

Ópera andaluza de trompetas y tambores, andalucismo, sonora y empastada banda con momentos admirables como la interpretación del Himno de Riego manteniendo tensión y virtuosismo. Este Himno de la Republica Española viene a cuento porque en esta Carmen hay episodios dedicados a la Constitución de Cádiz de 1812, a su defensa por el General Riego y a su ejecución -en la horca en Madrid- y al sentido de libertad que predicó en la misma Sevilla –los toques locos de campanas recuerdan como fue recibido en Triana- y como las mujeres la amaron porque a ellas también las defendía. En la segunda parte de la obra irrumpe Carmen a toda orquesta anunciada en una Habanera de Iradier que Bizet mezcló en la composición. Desde el principio están en escena el clavel y la navaja. Lo que importa es el flamenco, las flamencas que lo cantan y los bailaores. Sobre todo gustó un caballo blanco bailarín digno, montado y educado. La banda del

¹⁴⁰⁸ Crítica de BRAVO, J., “Salvador Távora rescata a Carmen del tópico”, ABC, Madrid, 9 de octubre de 1997.

*Santísimo Cristo de las Tres Caídas que con los guitarristas sostienen un clima muy bello y autentico. Sevillano, mundial, todo es creación de Távora, su sentido del espectáculo, su vocación por la música y su sevillanismo que le han dado su brillante carácter peculiar. Ovaciones y vítores, un gran éxito.*¹⁴⁰⁹

Távora – Gasteiz.

Dirigido por Távora para el grupo Gasteiz, creará un espectáculo con el mismo tipo de estética que los de La Cuadra pero con el referente vasco en lugar del andaluz y apoyado en el texto de Ignacio Amestoy:

PASIONARIA. ¡NO PASARÁN! AUTOR: Ignacio Amestoy y Salvador Távora. CONCEPCIÓN, ESCENOGRAFÍA Y DIRECCIÓN: Salvador Távora. INTÉRPRETES: Ana Lucía Billate, Pedro Luke, Izaskun Asúa, Maiken Beitia, Javier Sáez de la Fuente, Patxi Fernández, Xavier Urresti, Patxi Laborda, Asier Elósegui, José Vicente Ramos, Juan José Macho (Teatro Gasteiz). GRABACIONES MUSICALES: Banda Municipal de Vitoria y Coro Araba. Teatro Albéniz (Festival de Otoño) del 9-12-1993 al 16-1-1994.

*Pasionaria ¡No pasarán!*¹⁴¹⁰ (1993). Para Távora el teatro de texto es literatura creada desde el poder, cuando decae la escena después de las grandes fiestas trágicas. Por eso busca la sensorialidad, la plástica, sentimiento antes que razón, pasión antes que dialéctica. Busca la catarsis. Esta concepción le proporciona éxitos y detractores, creando una no reconocida escuela teatral basada en la visualidad dramática con iconografías diferentes. Siendo referencia imprescindible de nuestro teatro contemporáneo. Távora crea en escena cuadros de meditada estética. Távora transforma en imágenes el texto de Ignacio Amestoy que imagina a Dolores Ibárruri exhumando el cadáver de su hijo Rubén en la devastada Unión Soviética. Amestoy quiere que el mártir de Stalingrado, luchador en la guerra civil española, vuelva a Euskadi guiado por su madre, aferrado a ella tras los malos pasos de una revolución que cometió demasiados errores y que hay que echar a andar de nuevo. Távora se empapa de la cultura vasca y lleva allí su inconfundible manera de concebir la comunicación desde un escenario. *Pasionaria* se abre y se cierra con *La Internacional* y establece un paralelismo utópico entre Jesucristo y el transformador que Dolores hubiera querido en su hijo Rubén. Un vía crucis de continuas referencias

¹⁴⁰⁹ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Sobre la libertad”, *El País*, Madrid, 11 de octubre de 1997.

¹⁴¹⁰ Utilizamos como referente textual en nuestro estudio del espectáculo: AMESTOY, 1994.

evangélicas donde el nuevo Cristo es, también, incapaz de redimir a un pueblo que trabaja con hormigoneras y danza encadenado con esposas, y que le condenará a morir tras el akelarre de una última cena.

En su crítica, *Una misa roja*, Enrique Centeno refleja como este paralelismo, donde no falta la imagen del Che, suscitó controversias, indignaciones, desconciertos y discusiones acaloradas después de su estreno, como corresponde a un teatro asambleario que obliga a tomar partido:

*Molestó a muchos que piensan que la religión del Mesías de Nazaret nada tiene que ver con el comunismo soñado por Pasionaria o que el cristianismo no ha tenido que ver con la extinción de la esclavitud, sino que convivió con ella, y que desde la Revolución Francesa, según Engels, ha sido patrimonio de las clases dominantes contra las que luchó Dolores Ibárruri. Puede argumentarse que la utopía de Jesucristo fue malversada, como la de Marx o la de Trotsky, y en ese sentido son paralelas, pero la fábula no resulta fácil de superponer. Távara afirma que sus espectáculos no son para entenderlos, sino para sentirlos. En el estreno de Pasionaria en Bilbao, el público lo sintió visceralmente y lo aclamó emocionado. En Madrid no ocurrió lo mismo: se quería entender y no se perdonaron algunos rituales que demoraban la acción. No había ánimo de resucitar la utopía, con invitados empeñados en olvidar y enterrar La Internacional o el Eusko Gudariak, soterradamente proscritos desde el poder, aunque el texto haga decir a Pasionaria que no nos reunimos a llorar a nuestros muertos, sino a hablar de la vida y de un futuro luminoso. Y ya casi nadie se cree esas cosas.*¹⁴¹¹

Salvador Távara y su teatro crea entusiastas y detractores, polémicas y regocijo o gruñidos a la salida de sus estrenos. Távara, cantaor, llega al teatro de modo intuitivo, y a lo largo de los años consigue sistematizar perfectamente sus propios códigos. Desde la humilde cuadra de sus primeros ensayos, apuesta por la sinceridad no exenta de riesgo, mezcla folklore y tradición trágica relacionada con su pueblo andaluz. Predominio de lo plástico sobre lo interpretativo o textual e importancia a los ritmos, planos escénicos, música e incluso a los olores. Sus espectáculos son ceremonias, liturgias andalucistas, que algunos tachan de folklorismo superficial (Centeno, 1996: 417).

¹⁴¹¹ Crítica de CENTENO, E., “Una misa roja”, *Diario 16*, Madrid, 11 de diciembre de 1993.

La Zaranda.¹⁴¹²

La Zaranda, Teatro Inestable de Andalucía la baja, de Jerez de la Frontera (Cádiz), aparece en el panorama teatral en los principios del año 1982, con *Los “tinglaos” de Maricastaña* (1982), basada en textos de Valle Inclán y Juan Antonio Castro, un estudio dramático sobre los últimos decenios del siglo pasado. Era un reencuentro tras años de trashumancia y quehacer independiente, animados por la idea de hacer un teatro nuevo. Esta primera obra consiguió el premio de la crítica en el Festival Internacional de la Expresión Ibérica. La compañía andaluza añade a sus señas de identidad una estética del pesimismo, cuyo principal responsable como actor, director y dramaturgo es **Paco Sánchez** conocido como Paco "el de La Zaranda". La formación conserva un extraño aire a medio camino entre la bohemia y el Teatro Independiente. Su visión amarga del mundo procede de muy diversas causas siendo el teatro la manifestación de esa desesperanza (Oliva, 2002: 270). Parecen haber metido elementos de Kantor, de Távora y de Beckett en una trituradora fabricada en la Andalucía la Baja, y así obtienen sus espectáculos, llenos de absurdo y de una plástica que parte de un ritual propio basado en la iconografía festivo-religiosa de la Andalucía más profunda. El primer espectáculo, de ellos, que se vio en Madrid fue *Mariameneo, mariameneo*.

MARIAMENEO, MARIAMENEO. Del colectivo La Zaranda. DRAMATURGIA: Salvador Gallego. DIRECCIÓN: Juan Sánchez. INTÉRPRETES: Gaspar Campuzano, Francisco Sánchez, Marisa Collado y Ana Oliva. Estreno: enero de 1985 en el Teatro Olivares Veas de Arcos de la Frontera (Cádiz). En Madrid: Sala San Pol del 11 al 16 de febrero de 1986.

Mariameneo, mariameneo (1985), este es una creación colectiva a partir de Madre Coraje, de B. Brecht. Según nos dice el programa:

Hay en el trabajo confidencia poética, patética confidencia en la evolución, que sobre esa barraca de recuerdos apolillados, hacen esa "Madre Coraje", sentada en el patio de vecinos, con su enorme laguna de ausencia, con los ojos vidriados en un horizonte de pezuñas y estiércol, rodeada de un revoltijo de lutos, desgarrada entre una situación nihilista, un medio hostil y el último resquicio de

¹⁴¹² Sobre este grupo hemos manejado como bibliografía básica: ROMERO MOLINA, 2011.

una fe desesperadamente abrazada al último soplo de vida. María va camino a ninguna parte. No es el invierno de sus años lo que la obliga a su presurosa huida. Fantasmas, presencias y ausencias habitan con ella en el solar asfixiante de su delirio. Tan solo la amarra una espera de la que no se sabe va a durar hasta la eternidad. En su piel, esta loca anciana, arrastra todas las huellas del tiempo ido, todo el polvo de sus recuerdos, todo el amor que la ausencia le ha quitado. María es una silla vacía, la máquina de coser esperando el pedaleo, el reloj que no se detiene recorriendo círculos de instantes vacíos de espacio. Es hartura y amargura, desgracia y grito susurrante. Es espera, espera y espera... Un trabajo que busca desarrollar a modo de confidencia poética y patética el pasado íntimo, no histórico, que vive en la memoria y actúa en la conciencia (Programa de mano).

Una evocación opresiva sobre la cotidianeidad de unos personajes arrancados del propio entorno jerezano, una indagación en las raíces de su entorno, que parte de una confluencia en el recuerdo, se trata de recrear en escena el paisaje de la memoria, un paisaje desgarrado, donde “María “la loca” es el epicentro de una espiral fantasmagórica, de un cataclismo de personajes en el vacío, indefensos degradados, despojados de toda posible salvación”. En un clima de rutina, rodeados de puertas cerradas y una feria de lujurias y ansias calientes que son acribilladas por el estricto orden. “Una Madre Coraje afincada en la desesperación de una guerra cotidiana contra todas las rutinas establecidas por normas seculares”. Todo a través de una acción lenta y reiterativa, con ritmo de seguidilla y repetida sucesión de escenas. “Cada personaje repite indefinidamente sus ocupaciones, su trivialidad, acciones privadas de todo fin”. Frases de ritmo reiterado que tienen tonalidad de plegaria de conformidad (Población, 1986d: 41-42). Un espectáculo nacido de fuertes vivencias y de un compromiso visceral con la realidad, con elementos folclóricos y costumbristas bajo una iluminación sombría y casi expresionista que les dan otra imagen distinta a la habitual de la postal complaciente. Un tema universal como el paso rutinario del tiempo y los recuerdos, tratado con “una estética que potencia más el lenguaje físico, sonoro y plástico que la posibilidad comunicativa de la palabra”. Más que texto son monólogos y soliloquios de personajes obligados a convivir y en vez de historia convencional son cuadros que se suceden unos a otros (Espinosa Domínguez, 1987c: 42-43).

EL CORRAL DE SAN ANTÓN DE LAS MOSCAS. Del colectivo La Zaranda. DIRECCIÓN y DRAMATURGIA: Juan Deiné. INTÉRPRETES: Paco Sánchez, Gaspar Campuzano y Ana Oliva. VESTUARIO: Astrid Eek. Sala de las Columnas del Círculo de Bellas Artes del 17 de noviembre al 8 de diciembre de 1986.

El corral de San Antón de las moscas (1986). Nos dice el programa de la obra:

Ayer en este corral este hombre descubrió repentinamente la ausencia. Lleva muchos años viviendo en esta casa: pero solo ahora, cuando verosímilmente su estancia llega a su término, se apercibe de que en una habitación semivacía hay una zona de ausencia. Al fin y al cabo, la habitación semivacía es una habitación como las demás, y, de no ser por la ausencia nadie se fijaría en ella. Es obvio que la ausencia no tiene que ver con el vacío. Hoy, este hombre, que ya no es joven, que ha vivido muchos años en esta casa, que ha cruzado innumerables veces esta habitación, ha descubierto que en este rincón no existe un vacío, sino una ausencia. Sabe también que la ha recorrido en numerosas ocasiones, y que él mismo, sin saber cómo, está implicado en esta ausencia (Programa de mano).

Mobiliario de deshecho, desvencijado e inútil para ofrecer una confidencia “poética y patética” en clave íntima y ahistórica. Un marco de ausencias sin tiempo para situar los personajes que representan la individualización de la ausencia, donde la representación explícita del recuerdo se engarza a signos de inutilidad vital. La crítica benévola ve la espera de un Godot a quien se sabe inexistente: se espera la muerte y los personajes no saben cómo dar valor a su tiempo. Por otro lado encuentran poco rigor y coherencia en el trazo de los rasgos de esos personajes, que se mueven en esa historia desolada, entre la frustración y la angustia: rebasados los argumentos iniciales hay reiteración e inconcreción expresiva. Los más rigurosos críticos lo califican de “ejercicio de incomunicación escénica”, falta de claves orientadoras para el espectador hacia un texto básico: “una serie de imágenes que reproducen fantasmagóricamente escenas infantiles, juegos y afanes por los que buscar un sentido a la biografía del absurdo” (Población, 1987d: 42-43)

En su crítica José Monleón nos lo describe como un fantasmagórico y serio espectáculo, donde, de nuevo, el mundo tiene la dimensión de cárcel o basurero, mostrado a través de la imagen de objetos como una cama desvencijada, el marco vacío de un

espejo, un orinal, maletas ruidosas, el pequeño armario de esmalte oscurecido. Todo cuanto puede definir el cadáver impersonal de un lugar habitado. De nuevo, los personajes se mueven fuera de todo espacio y tiempo mensurables, regidos como están por un reloj roto y la espiral discontinua de las pesadillas. En realidad, no son propiamente personajes, sino ausencias, sentimientos, recuerdos, signos integrados a la imagen escénica del sinsentido, de la espera inútil, del vacío. Nos recuerda a Beckett, pues se plantea la espera de un alguien que se sabe inexistente. Es una espera estúpida, cuya inutilidad se conoce; se espera la muerte y los personajes, incapaces de historizarse, no saben cómo dar valor a su tiempo. Planteada la soledad, la incomunicación, el carácter ahistórico de la vida y la inmovilidad radical, cualquier acción carece de sentido y se traduce en reiteraciones, adjetivaciones de un pensamiento único. Pensamiento que tiene el problema de ser lugar común, término familiar que no consigue conmover nuestra conciencia. Si la fábula, el argumento, no existen o son irrelevantes, no parece lógico ocupar hora y pico en desarrollarlo.¹⁴¹³

VINAGRE DE JEREZ. Del grupo La Zaranda y dramaturgia: Juan Macandé. DIRECCIÓN: Juan Sánchez. INTÉRPRETES: Paco Sánchez, Gaspar Campuzano y Enrique Bustos. ESCENOGRAFÍA: Paco de la Belén. Estreno: 5 de mayo de 1989, en el Teatro del Colegio de los Salesianos de Huesca, dentro de la IV Feria de Teatro de Aragón. En Madrid Sala Olimpia del 11 al 14 de junio de 1992. Reponen en La Abadía del 27 de septiembre al 15 de octubre de 1995.

Vinagre de Jerez (1989). Según La Zaranda *Vinagre de Jerez* es un "vino echao a perdé", un trago fuerte y agrio que hace espeluznar al alma y que conserva el olor, el sabor y el dolor de un Sur demasiado hondo, tal vez inaccesible, para un público no iniciado en su mundo. *Vinagre de jerez* habla de Andalucía. Esta palpita en el texto a través de tres supervivientes de un tablao flamenco, el cantaor Miguel, Luis el bailaor y Antonio el "tocaor" o guitarrista. Estos son los últimos guardianes del cante hondo gestado en el pueblo y nacido desde dentro. Destilan el vino bebido, quizá para olvidar la miseria que rodea su existencia. Son seres abandonados que esperan un milagro que ya no sucederá. Son los restos de un cuadro flamenco, que ya no brillará, condenado a repetirse a sí mismo, en una espera de tiempos mejores que llegarán tarde. Es la cara más amarga del flamenco, sin tópicos. En una escenografía sobria de taberna, del capote taurino y del traje

¹⁴¹³ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "El corral de San Antón de las Moscas", *Diario 16*, Madrid, 22 de noviembre de 1986.

de volantes, queda retratada la miseria: “¡Miguel, cincuenta duros y un plato de comía!” Es la vana ilusión que pugna por resucitar, una vez más, dolorosamente de sus cenizas: “¡Nosotros, los artistas, tenemos que levantar el vuelo...!” Sobrecoge la infinita soledad de sus personajes y la de su laberíntico diálogo que parece no ir hacia ningún lado, girando sobre sí mismo, en espirales sin retorno. Fallidos sueños de grandeza acumulados tras el recuerdo de miles de noches de cante y borrachera, de “señorito” y juerga, al cabo de las cuales se ven abocados a su alcohólica y áspera lucidez (Gómez, 1989: 41).

La obra es un alucinado esperpento, donde todos los elementos son combinados corrosivamente y vierten en su "vinagre" esas señas de identidad, esos rasgos con los que se ha identificado al Sur. Esos tradicionales rasgos, disfrazados de algarabía y cachondeo, que atraen a los hijos de los “señoritos”, y que están subvertidos y agonizan por la mordedura de algo que emana de su interior: el agotamiento de un sentimiento que ha perdido su sitio. Solo queda el patético gesto de morir apretando con fuerza un puñado de tierra de ese Sur interior, misterioso y hermético, cuyo sabor aunque sea avinagrado, es también jerezano (Barea, 1989c: 23).

Veamos que dijo la crítica ante este espectáculo, quizá el más representado por el grupo. En Madrid se repondría en 1992 y posteriormente en 1995.

Como ilustración musical, un obsesionante y machacón compás inicial a bulerías paradas y unos finales por tangos. El resto es música de banda procesional, saeta rota y apenas entonada, ineludible conformismo, senequismo popular, y pueblo con la cruz -la prensa del lagar- a cuestras... Se muestran proyectos inalcanzables, remembranzas más o menos inverosímiles, todo lo que bulle detrás del boom actual del flamenco, de los macro-festivales del espectáculo al que tiene acceso el aficionado medio, que sabe que le gusta el flamenco, pero "que no podría explicar por qué"... Una buena, convincente interpretación, una excelente idea, que utiliza abiertamente tanto recursos de Quiñones o de Távora, como planteamientos gloriosamente iconoclastas expresados por Cansinos Assens en "La copla andaluza". Y una sentencia definitiva, sin tesis de la obra, bestial por lo sincera, por lo evidente, y que hace estremecer al espectador como si hubiera recibido un latigazo. Esta sentencia la confiesa el viejo cantaor, cansado, fracasado, alimentando aun su dignidad con fuerzas extraídas no se sabe de qué o

de cuántas flaquezas: “Cantar es ir preparando el toro para la muerte, igual que hace la vida con nosotros” (M.A. González).¹⁴¹⁴

Según Juan Zapater, *Vinagre de Jerez* simboliza una respuesta al momento, el del estreno. Un subyugante amargor que, a pequeños sorbos, arroja al espectador un brillo de lucidez, de autenticidad, de diagnóstico certero de los males de la sociedad que refleja, tan incómodo y desolador como fascinante y preciso. Todo con un puñado de tópicos andaluces, unas gotas de buñuelismo descarnado de burguesía y el recuerdo de Beckett. “La Zaranda ofrece la desolación de tres personajes interpretados por tres actores nacidos para ello. Esa es la gran lección de La Zaranda, la de haber sabido rozar las entrañas de lo más profundo, en una hechizante mezcla entre lo tradicional y lo contemporáneo”.¹⁴¹⁵ Y el crítico J. L. refleja las claves del éxito: “Su buena factura, su limpieza y por el gancho desgarrador de lo andaluz cuando se prescinde de la visión folclórica barata y se trabaja a partir de la sinceridad, combinando a iguales dosis lirismo, humor y dramatismo, ternura e ironía”.¹⁴¹⁶

En su reposición, en la Sala Olimpia, en 1992, Carlos Galindo escribe que la pieza es el grito desgarrador de todos aquellos que se han quedado en el camino. Los personajes cuentan su realidad, la ilusión que no se concreta: el sueño de Madrid. Una utopía del triunfo para quien no llega a un plato de comida, retazos de memoria que vuelven y vuelven sobre sí mismos. Un pasado que se volvió apócrifo, sin futuro, sin cambios. Tres hombres en un lugar, España, la taberna o uno mismo, aprisionados por el tiempo y las tradiciones y un esperar sabiendo que no se puede esperar. “Un vinagre con acidez en el título y dulzura en su contenido. Lo serio y lo grotesco de tres seres lúgubres y la añoranza de su *Vinagre de Jerez* [...] Una actuación impactante, responsable y digna”.¹⁴¹⁷

PERDONEN LA TRISTEZA. DRAMATURGIA: Manolo Romero. DIRECCIÓN: Paco el de La Zaranda (Compañía La Zaranda). INTÉRPRETES: Enrique Bustos, Gaspar Campuzano, Paco Sánchez. ESCENOGRAFÍA: Paco de la Belén. TEATRO: Sala Olimpia del 17 al 20 de marzo de 1993. Se repone en el Teatro Alfíl del 22 de marzo al 17 de abril de 1994.

¹⁴¹⁴ Crítica de GONZÁLEZ, M. A., “Un revulsivo *Vinagre de Jerez* marcó el ecuador del I Festival de Teatro Flamenco”, *Ideal*, Granada, 26 de julio de 1989.

¹⁴¹⁵ Crítica de ZAPATER, J., “Solera, mucha solera”, *Navarra Hoy*, Pamplona, 4 de diciembre de 1989.

¹⁴¹⁶ Crítica de JUAN L., “Buenas señas de identidad”, *La Verdad*, Alicante, 21 de enero de 1990.

¹⁴¹⁷ Crítica de GALINDO, C., “*Vinagre de Jerez*, agria visión de Andalucía”, *ABC*, Madrid, 16 de junio de 1992.

*Perdonen la tristeza*¹⁴¹⁸ (1992), un perfecto e insólito trabajo presentado en 1993 en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. La obra juega con elementos simples y sugerencias que adquieren un juego escénico de enorme riqueza: baúles, un viejo escenario, antiguos retratos o marcos vacíos, el anciano cómico revivido entre tramoyistas igualmente viejos. El tiempo pasa detenido en curiosa paradoja, desportillado, desconchado, vetusto, porque allí, *por mucho que se hace solo queda polvo*. Y como fondo, suena la música de chirigota tragicómica, como lo es también el andalucismo que impregna todo este drama grotesco (Gómez, 1992c: 67).

El espectáculo se repone en Madrid la temporada siguiente, 1994, y es reconocido con el I Premio al Mejor Espectáculo de la temporada otorgado por la Crítica de Madrid. Ya en su estreno la crítica le había sido favorable como muestra lo escrito por Enrique Centeno:

*Espectáculo breve, de apenas una hora y que pasa por momentos en los que no parece encontrar salida. Pero puede que la ausencia de un desenlace esté buscada, y el tema de la obra así parece indicarlo, ya que incluso tras los saludos finales se anuncia por los altavoces que la función comenzará dentro de tres minutos, otra forma de jugar con el tiempo detenido. Aunque todo ello no tendría por qué impedir que los tres personajes, magníficamente interpretados, cobraran en ciertas ocasiones una mayor dimensión. Con todo, este “Perdonen la tristeza” es de esos espectáculos que uno agradece porque posee búsqueda, originalidad y, en algunos momentos, una formidable riqueza plástica.*¹⁴¹⁹

OBRA PÓSTUMA. AUTOR: Eusebio Calonge. Grupo La Zaranda. DIRECCIÓN y ESPACIO ESCÉNICO: Paco de La Zaranda. INTÉRPRETES: Gaspar Campuzano, Paco Sánchez, Enrique Bustos, Fernando Hernández. ILUMINACIÓN: Eusebio Calonge. Estrenada en el Gran Teatro Falla de Cádiz el 21 de octubre de 1995.

*Obra póstuma*¹⁴²⁰ (1995) es una trilogía en la que la angustia y el humor se combinan admirablemente bajo unas formas de modernidad con una alta capacidad crítica. Más que denunciar, señalan zonas imposibles de alcanzar para el hombre de fin de siglo XX. Se concibe como un diálogo entre conciencia y muerte y tiene en su punto de partida una

¹⁴¹⁸ El texto de referencia utilizado en nuestro estudio es: CALONGE, 1994.

¹⁴¹⁹ Crítica de CENTENO, E., “El tiempo desportillado”, *Diario 16*, Madrid, 19 de marzo de 1993.

¹⁴²⁰ Usamos como referente textual en nuestro estudio de la obra: CALONGE, 1994.

hipótesis de trabajo sobre acontecimientos reales: la tragedia de quienes se aventuran a cruzar el estrecho buscando cambiar su destino y, al hacerlo, se encuentran con este, envueltos en el verdadero sudario del mar. La obra refleja el naufragio de quienes queriendo cambiar su destino encuentran en ese hacer su último viaje.

CUANDO LA VIDA ETERNA SE ACABE. AUTOR: Eusebio Calonge. Grupo La Zaranda. DIRECCIÓN y ESPACIO ESCÉNICO: Paco de La Zaranda. INTÉRPRETES: Gaspar Campuzano, Francisco Sánchez, Enrique Bustos, Fernando Hernández. ILUMINACIÓN: Eusebio Calonge. Estrenada en 1997, llegara a Madrid: Sala Olimpia del 4 al 22 de noviembre de 1998.

*Cuando la vida eterna se acabe*¹⁴²¹ (1997) crea un mundo hostil, de rigores, donde la intemperie se alía con el fango, con las chinches y las moscas, pero donde todavía y mientras quede esperanza, se idealiza la eternidad. Cuatro sujetos embrutecidos por la miseria se relacionan desempolvando viejos rencores. Un peregrino vuelve al albergue, que habitan tres mujeres, para contar una historia no convencional, que implica la crujía del albergue, ronquidos y chinches reacios al manotazo. Fuera las inclemencias del tiempo. Dentro, sobre somieres numerados, jirones de destinos desahuciados resolviéndose en sus agusanados olvidos. Fuera el temporal ha barrado los caminos bajo el fango. Dentro los prófugos del sueño se fugan hacia la nada. La crujía del albergue. Fondeadero de la mosca de la pústula. Llagas que dejan un reguero de derrota. Fuera barrizales, oscuridad, la eterna brevedad del tiempo. Dentro postreras pasiones, epitafios, responsos, el mármol eterno de la historia sin todos los diques que se ponen al tiempo para que no escape. Fuera sopla negro, un vendaval capaz de llevarse hasta la memoria. Dentro, fuera, los dos lados de la muerte que la ruinosa tapia del refugio separa... Pavesas de esperanza.

El acento se pone en la atmosfera de las situaciones y en la temperatura de los dichos de sus protagonistas. Vestidos con andrajos y con el mismo gesto exasperado, los personajes dejan entrever agonías metafísicas incontrolables o, por otro lado, hablan nimiedades. Con la misma vehemencia se echan en cara mezquindades del pasado, participan del mismo fervor mesiánico o lamentan por turno las inclemencias de la lluvia.¹⁴²²

¹⁴²¹ El texto de referencia utilizado en nuestro estudio es CALONGE, 1999.

¹⁴²² HOPKINS, CECILIA, *El lugar donde habita el rencor*, www.pagina12.com.

Lamenta Haro Tecglen este espectáculo, dice que parece una parodia de su propio pesimismo, ambición por superar las catástrofes metafísicas que crearon otros para la escena: Kantor, Beckett o el esperpento y hasta el viejo teatro francés con sus emociones bruscas, sus idiotas, sus mendigos y su sangre. Un texto corto y breve, de poco alcance intelectual porque se presenta como una obra filosófica sobre temas escatológicos y se discute sobre el fin del mundo, la eternidad y la posibilidad o imposibilidad de la muerte. Todo en relación con la religión, presente en alusiones continuas a imágenes -vía crucis, descendimiento con las tres santas mujeres, repetición del efecto de la Última Cena en *Viridiana*- y en sonidos -marchas de Semana Santa y *La Pasión según San Mateo* de Bach-, un catolicismo que se afirma y niega a la vez. Considera el crítico que el efecto de repetición buscado en diálogo, frases y referencias -a la lluvia que no cesa, a la noche que no aclara, al cansancio de andar para estar siempre más lejos-, por buscado que sea no deja de ser reiterativo y fatigoso. Como fatigosa es la oscuridad permanente de la escena, con solo un algo de luz sobre el centro psicológico de la acción. “A veces todo está tan recargado que parece una parodia de la propia Zaranda y sus espectáculos; a veces los espectadores se lo creen y se ríen y algunas risas suenan como extemporáneas”. Finalmente dirá que está todo bien hecho y que los actores como siempre excelentes, sus caracterizaciones de voz y gesto y de desesperación ridícula quedan bien hechas y merecen todos los respetos.¹⁴²³

Sus últimos estrenos han sido *Puerta estrecha* (2000), *Ni sombra de lo que fuimos* (2002), *Homenaje a los Malditos* (2004), *Los que ríen los últimos* (2006), *Futuros difuntos* (2008) y *Nadie lo quiere creer, la patria de los espectros* (2010)

EL TEATRO DE CALLE

El *teatro de calle*, en estos años, conjugará la experimentación con la espectacularidad. Consigue gran auge a finales de los setenta y no se prolongará demasiado en el tiempo, pero en él se van a probar las innovaciones de las artes plásticas. Supone un cambio de relación entre público y actores, la integración de las historias en espacios no convencionales, incorporación de todo tipo de elementos plásticos, que a veces sustituyen el lenguaje de forma total, porque la calle obliga a un crecimiento de los elementos paraverbales y, finalmente, la itinerancia en el desarrollo del espectáculo, que constituyen

¹⁴²³ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Autoparodia”, *El País*, Madrid, 7 de noviembre de 1998.

auténticos desfiles o paradas. En ocasiones, el espectáculo pasa ante el público y en otras, la representación es más o menos fija y es el público quien cambia de posición en busca de nuevos ángulos. Se elimina la narración lineal a través de las palabras, el espectáculo surge de hechos contemporáneos, liberaliza las formas, busca vías de significación nuevas... por tanto, gran parte de los procesos de experimentación de los ochenta están vinculados al teatro de calle (Oliva, 2002: 264-265). Compañías fundamentales en este tipo de teatro son Els Comediants, La Fura dels Baus, Xarxa Teatre, La Cubana. En principio, estos grupos tuvieron una buena acogida y consiguieron el favor del público, conseguido este, el interés por la experimentación no continuo de forma similar en todos los grupos y tomaron caminos más o menos acomodaticios a los espectáculos de éxito.

Els Comediats, hablar de “teatro de calle” en España es hablar de Els Comediants. En los años setenta, frente a grandes estafas de compañías diversas –un zancudito, una charanga, una máscara y algunas otras tonterías de grupos improvisados- esta compañía catalana se plantea el rigor, la dramaturgia, el espectáculo, ofrecer algo más que el cromatismo, los fuegos de artificio y la sorpresa. “Entienden el teatro como un espacio festivo y la abolición de las barreras entre actores y espectadores” (Huerta Calvo, 2005a: 178). Pretenden resucitar, en sus espectáculos, el espíritu lúdico de las fiestas mediterráneas, para lo cual usan distintos recursos teatrales y expresivos (acrobacia, gigantes y cabezudos, títeres, máscaras, payasos), que alternan con métodos de la Commedia dell’Arte y con distintos sistemas de puesta en escena. “Su éxito se debe a la capacidad de conjurar las amenazas de caos visceral que sus espectáculos abiertos provocan, y de poner en su sitio una enorme liturgia de sensaciones de comunicación” (Rague Arias, 1996: 92).

La Cubana es un grupo que cuestiona constantemente los límites del teatro. Sus espectáculos, en un principio, plantean una línea de acción concebida como *happenings*. Posteriormente, sin perder ese espíritu callejero, comienzan a encerrarse en espacios escénicos propiamente (Oliva, 2002: 269).

Teatro Guirigay se crea, en 1979 por Agustín Iglesias junto a otros profesionales, como una opción de equipo teatral vivo y dinámico, un espacio de libertad creativa donde poner en pie los sueños y miserias de nuestra época. “Parten del teatro aficionado y mantienen el espíritu de equipo del teatro independiente” (Huerta Calvo, 2005a: 345). Busca desarrollar un lenguaje para el teatro de calle, donde la dramaturgia esté ligada al trabajo de máscaras, la búsqueda de espacios no convencionales y a ritos y ceremonias de la fiesta popular (Oliva, M.V., 1988: 27-28).

Els Comediants.¹⁴²⁴

Es un grupo cuyos orígenes hay que buscarlos en 1971, cuando se presentaron en circuitos independientes, jugando con pequeños muñecos, sombras y transparencias, de modo extraordinariamente sugestivo. Su primer espectáculo, *Non Plus Plis* (1972), se estrena en la sala Villarroel de Barcelona y llegará a Madrid en 1972, al escenario del Colegio mayor San Juan Evangelista. Este montaje ya contiene sus líneas estéticas, basadas en un teatro como espacio festivo y la abolición de las barreras entre actores y espectadores. Su planteamiento revolucionario, no deriva del contenido político de su discurso sino de su propuesta escénica, al margen de toda norma convencional, que fusiona el espectáculo callejero, el aire de verbena y fiesta, el mundo del circo. Sus montajes se caracterizan por su espíritu festivo, multitud de actores e interrelación con el público. Sus creaciones se inspiran en mitos, símbolos, rituales y ceremonias que celebran los ciclos de los hombres en la tierra. **Joan Font** es el director de Els Comediants pero probablemente no le agrada figurar en este apartado de Directores, ni a sus casi anónimos compañeros, porque Font no tiene que ver demasiado con la figura del director al uso, sino más bien con el líder, el inventor, el coordinador y animador. Sus puestas en escena son creaciones colectivas (Centeno, 1996: 293).

“El objetivo primordial de su trabajo es la búsqueda de los resortes de la fiesta, del porqué los hombres necesitan diversión, ¿qué los divierte y que los libera?, ¿qué camino hay entre la risa individual recobrada y la conciencia de colectividad y de pueblo?”. Para encontrar las respuestas tratan las fiestas en dos sentidos por un lado las tradiciones del pueblo y por otro la tradición personal del hombre (Vila i Folch, 1983: 8). La evolución de la compañía fue rápida, pasan por *Catacroc* (1973) y *Moros y cristianos* (1975), año en que deciden vivir comunitariamente en Canet de Mar. Al año siguiente en *Plou i Fa Sol* (1976) introducen una fórmula basada en la Comedia dell'Arte. Las máscaras, acrobacia, payasos, títeres, gigantes y cabezudos, quedan temporalmente en segundo plano. Inauguran el Odeón, un café-teatro de Canet de Mar estrenando *Verbena* (1978) y a partir de ahí comienzan su ambiciosa búsqueda del teatro de fiesta al aire libre.

SOL SOLET. Creación de Els Comediants. INTERPRETACIÓN, MÚSICA y ESCENOGRAFÍA: Els

¹⁴²⁴ Sobre el grupo manejamos para nuestro estudio: El cuaderno que la revista *El Público* le dedica al grupo con motivo de sus quince años (Comediants, 1987).

Comediants. Sala Olimpia del 7 al 26 de octubre de 1980. En castellano.

El deslumbramiento definitivo llega con *Sol solet* (1979), que adquiere estructura dramática propia, aquí se mezcla la Commedia dell'Arte, teatro de títeres, circo, sombras chinescas y música. “El montaje es un viaje, el del astro rey, a lo largo del día y su enfrentamiento con su enemigo natural, el mal tiempo, expuesto con una vitalidad mediterránea que enamora” (Fondevila, 1987: 42). Es un cuento lleno de magia y que narra un viaje al sol, emprendido por unos charlatanes que encuentran y se enfrentan a inquietantes aventuras. Un viaje por espacios siderales, mares y tierras pobladas de monstruos y dragones, hasta encontrar el sol. Un largo viaje entre la realidad y el sueño, entre la ilusión y lo que tenemos. Una llamada a la infancia, números de circo, música e inventos estrafalarios. Un canto al sol, donde llevaron su espíritu festivo a sus cotas más altas y con el que consiguen una gran proyección internacional e inician la temporada de la Sala Olimpia. Obtuvieron un gran éxito y recorrerán medio mundo sorprendiendo y encandilando a toda clase de espectadores. Font declarará la influencia de Eugenio Barba, del Odín Teatre y, naturalmente, del Bread and Puppet, única referencia entre nosotros de grandes muñecos al servicio de una idea. La fiesta que organizan allí donde van pronto se hace conocida en todo el mundo y en 1980, recuperado el Carnaval de Venecia, se convertirán en sus principales animadores, cita a la que asistirán en años sucesivos (Centeno, 1996: 293).

En su crítica Haro Tecglen no deja de recomendar la asistencia a este espectáculo porque según él grupo saca a flote, sobre todo, el niño interior. Dirá de ellos que son una tropa alegre, extravertida y ruidosa, que llegan desde la calle, meten al público dentro del teatro y, al final del espectáculo, le sacan de nuevo y continúan la fiesta en la calle. Valora y descubre que debajo de este bullicio hay una intensa y minuciosa preparación, que son mimos, acróbatas, músicos, que juegan con la voz y con el cuerpo y, sobre todo, que tienen el don de la fantasía y la invención. “Máscaras, muñecos y sombras chinescas sirven los pequeños relatos, en los que nos trasladan desde el fondo del mar al vuelo para llegar al Sol. Este Sol será el símbolo permanente de la creación: su calor, su vida y su energía alientan todos los movimientos y todas las fábulas”. Finalmente dirá que es un espectáculo meramente visual y que todos sus hallazgos responden al concepto de

espectacularidad. “Los que han perdido su fe en el teatro la recuperarán viendo este “Sol, solet” que han traído a Madrid estos magníficos farsantes de Barcelona”.¹⁴²⁵

Su siguiente estreno es *Apoteósic sarao de gala de Tótil i Tocatdelala* o *Gran fuga en allegro vivace* (1981) y ese mismo año estrena uno de sus espectáculos más populares y representativos.

DIMONIS. AUTOR: Els Comediants. Estreno el 1 de marzo de 1981 en Venecia. En Madrid se estrenó en el Parque del Retiro el 8 de octubre de 1983 y fue el espectáculo que inició la programación teatral del CDN esa temporada. Al día Siguiente, este grupo presentó su espectáculo *Apoteósic sarau de gala de Totl! Tocatdela/a*, en la Sala Olimpia, y permanecerá en cartel hasta fin de mes.

Dimonis (1981) es un espectáculo transgresor y festivo, que une a su espectacularidad una insólita emoción. En él se rompen las fronteras de la representación convencional, pues consiste en el asalto a una ciudad por una multitud de demonios, como si de una invasión infernal y lúdica se tratase, con todo lujo de pirotecnia, efectos de luz, escenografía y cuanto suponga búsqueda de la espectacularidad. Una fiesta deslumbrante que hay que pillar en sus itinerantes representaciones, en ellas, unos demonios invaden una plaza, una calle o un barrio, y, rodeados de pólvora, percusión y luces, conquistan los edificios más emblemáticos del lugar para proclamar el reino del infierno (Fábregas, 1983b: 5-7). En el espectáculo actúa todo el mundo y se eleva a categoría de fiesta mayor: “gritos, espantos, carreras, asombros, petardos, cohetes, pólvora, azufre y toda la alquimia precisa para que un espectáculo se convierta en mágico”. Se vive y se palpa una participación compartida y a pesar de su apariencia caótica, todo en realidad responde a una planificación muy cuidada, todo está muy estudiado: el recorrido, la trayectoria de los cohetes,... (Boix Angelats, 1985: 20). La puesta en escena en Madrid se realizó en el Parque del Retiro y el espectáculo se inició en el estanque donde, al ritmo de los tambores y desde dos barcas, se inicia una batalla marítima a base de fuegos de artificio. Se continúa por paseos y plazas del Retiro donde los demonios portan toda clase de pirotecnia, entre carreras y gritos entusiastas del público. Para finalizar, frente al Palacio de Cristal, con un apoteósico final de fuegos, petardos, humo y música. El espectáculo es una historia de sensaciones opuestas, de atracción y miedo, con la que se muestra la necesidad de estar juntos mediante los mecanismos de la fiesta profunda. En su presentación en Madrid, *El País* titulará su crítica como “*Delirio en el Retiro madrileño por Els Comediants*” y

¹⁴²⁵ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Gran creación”, *El País*, Madrid, 11 de octubre de 1980.

resume el espectáculo como una fiesta lúdica oficiada por el grupo que, entre fuegos de artificio, dejaron boquiabierto al personal: “embarcaciones surcando el estanque que invitaban a acercarse al infierno convirtiendo el Retiro en un inmenso escenario pagano y donde el público entusiasmado siguió sus evoluciones de un punto a otro del parque” (*El País*, 9-10-1983).

ALÉ (Aliento). Del colectivo Els Comediants. DIRECCIÓN: Joan Font. Estreno: 20 de marzo de 1984. En Madrid: Teatro María Guerrero (CDN) del 1 de noviembre al 1 de diciembre de 1985.

Siguieron *Alé*¹⁴²⁶ (1984), donde se propone una especie de historia de la humanidad, con estética que va desde el misterio medieval y danzas de la muerte hasta un peculiar concepto de moderna fiesta popular, en la que el elemento básico es la participación del público. Según un fragmento del programa, *Alé* nace de la obstinación por jugar con los símbolos, por imaginar, y por el placer de reinventar argumentos mitológicos, cuyo contenido viene a ser una visión cómica e irónica del hombre, un cuento de la vida, sin respuesta a las eternas cuestiones: “¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos? Adán ha venido y nadie sabe cómo ha sido. Crece y se multiplica. Hasta que su cándida existencia se ve envuelta y obnubilada por la llegada de un Colón, sin escrúpulos, que a cambio de la tala de los árboles del Jardín, les ofrece el fascinante pastel de la civilización” (programa de mano). Ciertamente “el espectáculo que trata y reflexiona sobre la muerte es un canto a la vida y una seria invitación a vivirla. Hay ritmo, ingenio, fuerza, humor, sinceridad”. Según el grupo, *Alé*, pertenece a un momento más reflexivo e intimista del grupo, un momento de cambio y preocupación por la propia vida y por el entorno (Pérez de Olaguer, 1984: 28). En Madrid se representó en el teatro María Guerrero, transformando para la ocasión el patio de butacas, ocupado por una plataforma y con el público en unas gradas instaladas en el antiguo escenario.

E. Haro Tecglen lo encuentra un espectáculo más estructurado que los anteriores y que presenta un trazado de las edades del hombre y de su tránsito en la tierra. Todo ello en broma y de forma liviana, sin profundizar, con utilización de ciertos tópicos cómicos centrados en las ideas de la tontería individual y colectiva, de la poca sensatez del camino andado, o de la muerte igualitaria que a todos despoja de su máscara. Un espectáculo, dice el crítico, lleno de ideas, juguetes de escenario, ilusionismo, estética conseguida con

¹⁴²⁶ Nuestro estudio de la obra está basado en la grabación que del espectáculo se hizo: COMEDIANTS, *Alé*, Centro de Documentación Teatral, DVD N° 547, Grabado en el María Guerrero en 1985.

proyecciones, elásticos, lienzos, máscaras, postizos, trajes y una interpretación exclusiva por su forma fresca y juvenil de estar en escena y entre el público, sin inhibiciones, ni siquiera en los desnudos colectivos y prolongados.¹⁴²⁷

Pérez de Olaguer nos describe el espectáculo como un discurso teatral en forma de retablo, que va desde la creación hasta la muerte pasando por diferentes reacciones del hombre ante situaciones concretas: el amor, el progreso... Cree que contiene los hallazgos habituales del grupo, propios y populares: música, pirotecnia, humor....¹⁴²⁸ Y Joan de Sagarra, destaca las imágenes bellísimas y entradas de payasos de gran efecto. Dirá que es un gran espectáculo, en el que el ser humano se pierde entre tanto reclamo y en el que, finalmente, todo vuelve a su sitio: “la Parca siega las vidas a los pobres payasos humanos y da sentido a la farsa humana. La Muerte comparte champaña con la viejecita, antes de cortarle, con unas tijeras, el hilo que aun la une a la vida”.¹⁴²⁹

Cree José Monleón que es un espectáculo heterogéneo y desigual, que funciona bien la primera parte, nacimiento, y el desenlace, muerte, porque estas partes no admiten moralejas y los actores concretan su imaginativo lenguaje, pero que se atasca, en las otras, cuándo se invita a reflexionar sobre la mediocridad de la vida. Afirma que Comediantes es una expresión de la plaza, de la fiesta y de las tradiciones populares y que puede llegar con su lenguaje a las mismísimas entrañas del solo del infierno.¹⁴³⁰ También sobre el carácter festivo del espectáculo escribe López Sancho, que lo define como fiesta chabacana, alegre, transgresora, cargada de especies teatrales y que aprovecha todo lo probado por las vanguardias: el estruendo, la música disonante y popular, el grito forzado a nivel guiñolesco, el pintoresco atuendo y la plástica sorprendente y divertida. “Todo se amontona en este Génesis grotesco embadurnado de crítica social, superficial y perogrullesca”. Dirá que es una fiesta, que provoca, divierte y complica al espectador, prosiguiendo en el vestíbulo del teatro. Un espectáculo para ferias y fiestas, para la calle.¹⁴³¹

Adolfo Prego lo resume como espectáculo insólito porque los golpes de efecto, los comentarios burlescos, las situaciones que provocan una y otra vez el regocijo de los espectadores, constituyen un espectáculo de lujo, que ensancha los límites físicos del

¹⁴²⁷ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Jugando con Els Comediantst”, *El País*, Madrid, 7 de noviembre de 1985.

¹⁴²⁸ Crítica de PÉREZ DE OLAGUER, G., “Alé”, *El Periódico*, Barcelona, 23 de marzo de 1984.

¹⁴²⁹ Crítica de DE SAGARRA, J., “La humanidad, esa farsa”, *El País*, Barcelona, 22 de marzo de 1984.

¹⁴³⁰ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Alé”, *Diario 16*, Madrid, 14 de noviembre de 1985.

¹⁴³¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Alé, un génesis pintado por destrozonas, en el María Guerrero”, *ABC*, Madrid, 3 de noviembre de 1985, pg. 80.

escenario, entre chispazos, explosiones y choques y nos llevan de una era a otra a grandes saltos mortales.¹⁴³²

LA NOCHE. Del colectivo Els Comediants. DIRECCIÓN: Joan Font. INTÉRPRETES: Jaume Bernadet, Oriol Boixader, Jordi Bulbena, Ramón Calduch jr., Montse Catalá, Montse Colomer, Caries Eleuma, Joan Font, Angels Julia, Jin-Hua Kuan, Jaume Mallofre, Joan Montañez, Matilde Muñoz, Andrés Sánchez, Catou Verdier y Rafael Zaragüeta. Estreno: 16 de octubre de 1987 en el Mercat de les Flors, Barcelona. En Madrid: Cuartel del Conde Duque del 26 de octubre al 2 de diciembre de 1988.

La Nit (1987). Este espectáculo tiene menores hallazgos, igual que otros intentos de la compañía, al representar en carpas o lugares cerrados, pero ratifica la ritualidad, el carnaval y la caricatura, que proporcionan los ninots catalanes. Trata, o así lo define el grupo, de "un teatro clip de historietas nocturnas", *La nit* muestra personajes y situaciones que pueblan la noche. Da mucho para la desbordada y popular imaginación del grupo. Es un espectáculo más ambicioso que los anteriores, donde falta un guion elaborado, una historia, todo parece más un cúmulo de ideas, de escenas, de momentos y hallazgos, pero sin estructurar en torno a una idea central. Cuadros de noche televisiva, escenas sobre la pasarela, desfile de tipos y criaturas nocturnas, viaje de los novios a la Luna, baile de satélites, cohetes, plataformas y otros artilugios galácticos (Castells i Altirriba, 1987: 17-19).

Pérez de Olaguer nos habla de la importante carga técnica, iluminación y efectos, que piden medios y preciosismo y que según él no aparecen: "La red llena de cascabeles, que se transformaba en cielo estrellado, no cubría totalmente y estaba mal iluminada". Dirá que los personajes -quince, entre actores y músicos- y las escenas son fácilmente reconocibles para el espectador medio, que son seres más o menos entrañables, más o menos cercanos y que dentro de las escenas y que de amor-fantasía o escena de violencia conyugal-callejera, que son emocionales o divertidas, que de todo hay. Finalmente habla de la mucha imaginación, fantasía, jolgorio y ganas de participación, para el tema de la noche con sus infinitas posibilidades y la importancia la música, integrada totalmente al espectáculo, concebida en muchos momentos como banda sonora.¹⁴³³

Joan de Sagarra piensa que el montaje adolece de tres graves defectos: la ausencia de un guion; incorrecto espacio escénico en relación con el público con zonas de poca

¹⁴³² Crítica de Adolfo Prego aparece en ÁLVARO, 1986: 178-179.

¹⁴³³ Crítica de PÉREZ DE OLAGUER, G., "La ambiciosa noche de Els Comediants", *El Periódico*, Barcelona, 19 de octubre de 1987.

visibilidad y falta de dominio de los medios técnicos. El crítico echa en falta la magia, el frescor y la brillantez de anteriores creaciones y cree que las historietas de ese "comic" nocturno, poblado de sueños y bajo la advocación de la Luna, se muestra atropelladamente, sin delimitar y sin crear un clima receptivo para los tiempos y registros del espectáculo. Considera la necesidad de un guion que ligue las escenas, que marque las pausas, que dosifique los momentos de emoción y carcajada y pide una idea central que lo lleve sin darnos cuenta y sepa ofrecérmolo. *“Una Luna que nos guiñe el ojo y nos cuente cuanto ve y ocurre”*. Los músicos, dice, parecen una banda sonora que subraya momentos, y el final un sarao y bailoteo del público.¹⁴³⁴

En el mismo sentido se expresa Antón Castro, para quien el montaje presenta altibajos y escenas gratuitas. Escribe que no está bien logrado, que carece de sentido unitario y de coherencia argumental, con una acción fragmentada, que responde a "sketches" más o menos brillantes. *“Duendecillos y música en vivo que guían el montaje resuelto en "sketches". "Teatro clip" donde todo es posible y donde toda norma se puede transgredir”*. Como valores positivos encuentra efectos especiales maravillosos, diseño de vestuario acertado, excelente construcción de muñecos, asombroso desarrollo humorístico de las escenas y desdoblamiento para la farsa, elementos de una ambientación mágica, irónica y poética. En definitiva, valora la inagotable inventiva para seducir al espectador con el gesto, el vestuario, la luminotecnia, con el "happening" y los seres misteriosos que pueblan las tinieblas de la noche.¹⁴³⁵

Haro Tecglen, que encuentra el espectáculo en sí bien realizado y terminado, lo define como una organización en torno a la noche —*“la luna es su fetiche, una luna enorme, con cara de señora antigua con polvos Tokalón, que mueve sus ojos coquetos de gorda y escupe globitos”*—, que desarrolla una serie de escenas nocturnas, desde un paseo por las Ramblas, al corte de una casa de vecinos o un desfile de modas e incluso un viaje a la luna con el arte de las ilustraciones de Julio Verne. Un montaje que define como ingenuo y sencillito, sin apenas palabras, con música en directo, bien concebida y ejecutada, y la rapidez y la ligereza de las imágenes a ritmo de videoclips, y con chistes y "gags" visuales, que funcionan bien.¹⁴³⁶

Els Comediants desde hace años, con su propia factoría, "Villa Soledad", en Canet de Mar, continúan con su trabajo colectivo, regalando incesantes sorpresas, como la

¹⁴³⁴ Crítica de DE SAGARRA, J., “Una noche de poca luna”, *El País*, Barcelona, 18 de octubre de 1987.

¹⁴³⁵ Crítica de CASTRO, A., “La ruina del circo”, *El Día*, Zaragoza, 17 de septiembre de 1988.

¹⁴³⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Fiesta popular”, *El País*, Madrid, 28 de octubre de 1988.

formidable cabalgata que montaron para la Exposición Universal de Sevilla, en el 92, y que constituyó uno de los mejores atractivos de aquella feria. Els Comediants ha publicado varios libros -*Sol solet*, del 84, que es un alarde de imaginación-; han hecho cine -*Karnabal*-; y editado algunas músicas de sus espectáculos. Se hallan en posesión del Premio Nacional de Teatro. El grupo no trata de cuestionar la sociedad de su tiempo sino invitar a la diversión. Hace más amable y tolerante el mundo que retratan, aunque no está exento de elementos críticos y satíricos. Comediants intenta avivar la Fiesta Popular representando el rol de despertador: “*Vas a un sitio cualquiera con tu espectáculo a cuestas y te das cuenta de que la gente siente la fiesta popular como un sueño*” (Joan Font).¹⁴³⁷ Han realizado giras por España y por Francia, Italia, Polonia, Holanda, Dinamarca y otros países, y han montado espectáculos en colaboración con grupos como Odín Teatret y Bread and Puppet. Está considerada como una de las formaciones de teatro más importantes que operan en el tiempo estudiado. Después de los espectáculos ya vistos continúan con *Nit de nits* (1989) y después llegará *Mediterránea*.

MEDITERRÁNEA. Creación colectiva de Els Comediants. DIRECCIÓN: Joan Font. ILUMINACIÓN: Bertoli y Segura. COREOGRAFÍA: Matilde Muñoz. MÚSICA: Joan Montanyés, Ezequiel Guillén. Madrid: Carpa en el Patio del Cuartel Conde Duque 28-11-1992 al 17-1-1993.

Mediterránea (1991) busca una síntesis, la esencia de las sensaciones que provoca este mar con referencias de mar. “Es la visión del Mediterráneo genérico. La cosmogonía mediterránea, pinceladas, mezcla total de visiones, apuntes de todo sin querernos adentrar expresamente en ningún enfoque concreto” (Abellán, 1992c: 20). Cuenta las aventuras de un pescador enamorado de una odalisca que personifica al Mediterráneo. Con tempestad, piratas, objetos mágicos para redimir a la mar convertida en sirena y rescate final por un delfín. Un calidoscopio de imágenes extraídas del fondo del mar y playas turísticas. Lleno de humor, jolgorio carnavalesco y animales antropomorfos, todo con la estética elegante que les caracteriza. Un aluvión de imágenes repletas de detalles y efectos. Toda la espontaneidad del Mediterráneo, su cultura, su calendario, desde los Juegos Olímpicos, el verano, la Noche de San Juan, el Minotauro, la vendimia, el otoño y el final del viaje, que comenzó con los científicos que analizaban y experimentaban con el agua, para terminar advirtiéndolo de forma festiva sobre la realidad de las playas y los extravagantes

¹⁴³⁷ Crítica de BENACH, J.A., “*La nit*: un revoltijo de excelentes ideas”, *La Vanguardia*, Barcelona, 18 de octubre de 1987.

playeros sembradores de latas, papeles y porquería en su entorno (Fondevila, 1992a: 11-12).

López Sancho define este *Mediterránea* como “horizonte de azul salado, homenaje al Mar Mediterráneo, centro generador de un mundo de culturas y de historia”. Del espectáculo dirá que tienen formas tan personalizadas, que más que teatro, son teatrales. Y este montaje es teatral, en su grado máximo, en su camino hacia la progresiva postergación del lenguaje en busca de lo universal, ya que la palabra es un elemento diferenciador. Ve una evolución en sus formas dramáticas, rompen con espacio y tiempo. *Mediterránea* tiene por espacio el mar y por tiempo la Historia, que abarca todos los tiempos. Un suceso sensorial con fondo intelectual no expresado en palabras sino por la acción, por el movimiento, por lo sonoro y lo musical. Las canciones son sonidos que intensifican sensorialmente lo que el espectador presencia. Exige que este aporte su cultura y sus propios conceptos a lo que ve, que no es explicado, ni dicho, solo indicado, sugerido. Una técnica que convierte caminos en aguas marinas que se agitan, llanos en montañas, estas en abismos abisales donde el hombre desconcertado persigue a la dama mágica, que es la mar. Los Comediantes, dice el crítico, que hacen algo suyo, a lo que solo pueden penetrar los iniciados y eso se nota porque el espectáculo produce entusiasmos en unos, decepción y rechazo a otros, que se marchaban. Pero continúa: “todo termina pleno de espíritu festivalero, verbenero, que invita a prolongar la alegría”.¹⁴³⁸

Contrario se manifiesta Haro Tecglen que califica el espectáculo de un interminable prolegómeno: “uno aguanta a que realmente comience, después de los prolegómenos, pero uno llega a la sensación de que será constantemente así hasta que termine”. Afirma que esto no les sucedía a Els Comediantes hasta ahora y que algunos espectadores lo advirtieron y se fueron marchando pese a que el espectáculo es corto —no llega a hora y media—. “Resulta duro porque el grupo tiene en Madrid un gran grupo de seguidores dispuestos a correr y bailar con ellos”. Escribe que en este espectáculo no, aun concediéndoles que hacen su espectáculo a la italiana, inteligentemente en su manera de subdividirlo, con su orquesta, trajes, objetos cuidados y bonitos... pero insuficientes y repetidos. “Pueda que divierta a los niños que nunca han visto ese intento de teatro pero lo dudo porque la diversión y el aburrimiento no conocen límite de edades”.¹⁴³⁹

¹⁴³⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Comediantes: una *Mediterránea* sin fronteras”, *ABC*, Madrid, 2 de diciembre de 1992, pg. 99.

¹⁴³⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Antes de empezar...”, *El País*, Madrid, 2 de diciembre de 1992.

LIBRO DE LAS BESTIAS. AUTOR: Els Comediants, basado en el *Llibre de les meravelles* de Ramón Llull adaptado por Xesc Barceló. DIRECCIÓN: Joan Font. INTÉRPRETES: Andreu Brescas, Miquel Baixas, Marisa Gerardi, Jordi Martínez, Fulgenci Mestres, Joan Montanyés, Carla Romeu, Borja Sagasti, Joan Valenti. DIRECTOR DE ARTE: JJ Guillén. VESTUARIO y MÁSCARAS: Joan Josep Guillén. MÚSICA: Ramón Caldach. COREOGRAFÍA: Montse Colomé. Sala Olimpia del 10 de enero al 23 de febrero de 1997.

*Llibre de les besties. El libro de las bestias*¹⁴⁴⁰ (1995) está basado en el séptimo *Libro de las Maravillas* de Ramón Llull. Una versión libre y creadora del juego de cuentos, que en el siglo XIII el mallorquín escribió como una variada antología de cuentos anteriores. Esta fábula ejemplifica las oscuras tramas del poder a través de un reino de animales manipulado por un astuto zorro. Una dura sátira contra los hombres, su injusticia y su violencia. Nos habla del enfrentamiento de dos mundos representados por animales carnívoros y herbívoros, que nos introduce en la cultura románica y gótica. Es el primer trabajo de texto de este colectivo y el primero dispuesto en un teatro a la italiana. Dice Font que es un teatro más cerrado e íntimo en el que buscan puntos de inspiración diferentes a los tradicionales del grupo. Unas bestias llenas de formas atractivas, de colores y texturas. Creaciones e imágenes hermosas que nos hablan con tono amable del ascenso imparable al poder, corrupción y supresión de enemigos: “Abordamos el tema del poder, del uso del engaño para dominar, el uso de la mentira por parte de la zorra para corromper al pueblo” (Joan Font).¹⁴⁴¹

Para el crítico de *El País* no tiene más interés que el meramente visual, que es excelente: “Figurines y movimientos son de gran calidad. Hay una belleza danzante en escena que no termina, y hay hallazgos continuos”. Pero según Haro Tecglen no bastan, pues los que crean que el teatro es un espectáculo se arrepentirán, ya que este hermoso espectáculo es aburrido. Quizá en su inconsciente los creadores lo han advertido y lo han hecho corto. Aun así, admira sin distraer. Admira la línea, el color, la abstracción, lo concreto, la destreza de los actores, que son mimos o acróbatas y ello se aplaude con merecimiento.¹⁴⁴²

Más satisfecho se muestra el crítico de *ABC*, López Sancho, para quien el resultado es un gran montaje, un trabajo madurado y remadurado. Un espectáculo en el que la

¹⁴⁴⁰ El referente de este espectáculo y de nuestro trabajo es: LLULL, 2006.

¹⁴⁴¹ Crítica de PASCUAL, I., “Las amables bestias de Els Comediants mueren en Madrid”, *El Mundo*, Madrid, 10 de enero de 1997.

¹⁴⁴² Crítica de HARO TECGLEN, E., “Desfile de modelos con Comediants”, *El País*, Madrid, 14 de enero de 1997.

veteranía y el magisterio técnico son meritorios. Donde la fuerza de lo gestual supera y desborda lo narrativo: “cuentos preciosos que los atléticos chicos de Comediants convierten en trepidante acción dentro de un alarde escenográfico, rico en atractivos escénicos, sin más reparo que el moderno vicio de sustituir la iluminación por la oscuridad”.¹⁴⁴³

ANTOLOGÍA. AUTOR: Comediants. GUIÓN: Joant Font y Jaume Bernadet, DIRRECCIÓ: Joant Font. INTÉRPRETES: Xavier Amatler Notxa, Llum Barrera, Andrés Caballín, Silvia Fernández, Robert Govern, M^a Teresa Molina, Joan Valenti. MÚSICA: Ramón Caldach, Pablo Vélez, Eduardo Altaba, COREOGRAFÍA: Montse Colomé. Teatro Nuevo Apolo del 29 de abril al 7 de junio de 1998.

Su siguiente estreno en Madrid será el espectáculo *Antología* (1998), que no es propiamente una antología de sus montajes, es la reconstrucción de sus mejores hallazgos teatrales, técnicos y estéticos. No caen en la tentación del pastiche o reposición, es un nuevo espectáculo. Una obra dividida en cuatro actos, cuatro historietas, que se enlazan a través de un personaje, una anciana sabia y algo bruja. Los cuatro actos aparentemente heterogéneos tienen un tema central que los unifica: el paso del tiempo, el tempus fugit medieval con que se inicia la representación. Un viaje simbólico desde los inicios del mundo y el paraíso hasta nuestros días. Una visión ingenua pero no simplista, a veces triste no nostálgica, llena de humor, pero no exenta de reflexión y momentos dramáticos.

La primera historia recrea la aparición del hombre en la tierra y acaba con la irrupción de la civilización moderna manifestando que la inocencia ya no tiene cabida en ella. En el segundo los cuerpos desnudos se cubren de ropas y telas hasta el rostro: todos llevamos una vida breve y fantasmal, un entierro de mujer envuelta en sudarios y un ingenuo primitivo muerto de un disparo para probar la eficacia del mejor invento moderno. Con la tercera se habla de la forma de huir del tiempo y la muerte: el amor y los sueños, en forma de parodia y humor. La última parte repasa brevemente la historia del grupo con proyecciones y transparencias, mezclando miniaturas con sombras chinescas (Santiago Trancón).¹⁴⁴⁴

En términos parecidos se manifiesta García Garzón para quién el espectáculo es una “suma” de su historia, que es fiel a sus presupuestos y que han marcado su estilo

¹⁴⁴³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Lo primitivo de Ramón Llull, alegremente visto por los Comediants” *ABC*, Madrid, 13 de enero de 1997, pg. 85.

¹⁴⁴⁴ Santiago Trancón reseñado en Comediants, “Antología” en el Bergidum el 12/4/96, rogicas.blogspot.com.es.

característico. Un estilo marcado por la dinamización y nueva dimensión de propuestas de teatro de calle haciendo gala de su mediterraneidad. Este espectáculo, dice, es una *Antología* resumen, que estiliza diversos trancos de su trayectoria, de sus recursos, de su modo de hacer, entreverado de poesía naïf y audacia progre. Hay un leve introito con diablo llameante, luego está su visión del Génesis y la tronchante y desnuda evolución de los hombres y mujeres primigenios que pasan del Edén al paraíso consumista, el bellísimo onirismo de *La nit...* “Momentos que recordara, los que vieron los espectáculos y que fascinarán a los que asistan por primera vez”. En una segunda parte se revisan los avatares de la compañía desde su creación a la actualidad pasando por el incendio que arrasó su cuartel general en Canet de Mar. “Veinticinco años en un suspiro, aplausos y risas, un público complacido por esta “fiesta”.¹⁴⁴⁵

Otros espectáculos del grupo son: *La magia del tiempo* (1992), *Mare Nostrum* (1992) versión callejera de *Mediterránea*, *El sol d'Orient* (1999), *La flauta mágica* (1999) y *Maravillas de Cervantes* (2000).

Ángel Alonso ha descrito muy bien el proceso de aprendizaje y de maduración de Comediantes que, desde el autodidactismo, han conseguido la máxima perfección en la técnica:

Si los actores, al integrarse en este grupo, jamás habían pisado un escenario y ni siquiera conocían las más elementales normas de Talía, ahora son maestros consumados en todo lo que hacen. Son ellos quienes hacen los dibujos y crean los colores, los que diseñan sus muñecos y visten sus gigantes, los que hacen la música y parece que hasta los mismos instrumentos (Alonso, 1980: 11).

En 2004 han llevado a cabo una brillantísima versión escénica del mito de Orfeo a partir de la ópera de Gluck, *Orfeo ed Euridice*, y tomando como punto de partida inspirador una frase del propio Gluck, que definía la ópera como un cuadro, en la cual el texto es el dibujo y la música lo que da el color. El variado colorido del montaje, en el que se utilizaba el negro para las escenas en que se habla de la muerte, el rojo, para las de amor, y el verde para las de la esperanza, junto a unos decorados y figurines de carácter intemporal, dio a la representación un tono popular, muy alejado de la solemnidad con

¹⁴⁴⁵ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “*Antología*: Comediantes “summa” y sigue”, *ABC*, Madrid, 1 de mayo de 1998, pg. 99.

que suelen interpretarse estas obras. En 2011 estrenan un espectáculo sobre los distintos aspectos de la muerte titulado *Perséfone*.

La Cubana.

Es un grupo catalán creado en Sitges a principios de los ochenta por Jordi Millán. Su núcleo principal procede del grupo independiente Gall Croc, de más de diez años de rodaje. Desavenencias con la Asociación Cultural a la que pertenecía, provocan la caída de Gall Croc y se forma La Cubana, cuyo primer montaje, *De los vicios capitales*, estrenado en 1981, era una recopilación de cuentos mallorquines del siglo XVII, de contenido picante. Después montan *Cubana's Delikatessen*

CUBANA'S DELIKATESSEN. Del colectivo La Cubana. DIRECCIÓN: Jordi Milán. INTÉRPRETES: 15 actores. Estreno: 14 de octubre de 1983 en el Festival de Teatro de Sitges (Barcelona). En Madrid se estrena dentro del V Festival Internacional de Madrid en 1985. Luego sería el Festival de Otoño.

Cubana's Delikatessen (1983) son una serie de acciones, que se encuadran en lo que ellos denominan "Teatro en la calle" y que tienen interés en distinguirlo del teatro de calle al uso. Según ellos mismos declaran, el teatro de calle ya está inventado, es el teatro de zancos, pandereta, animación y pasacalles y, sin embargo, lo que a ellos les interesa es transgredir espacios. La obra es una parodia de una vuelta turística a la ciudad de Barcelona. El espectador se convierte en miembro del tour y en actuante para los personajes, que se pasan ante el autocar y sus viajeros. El público acude al "happening", a embarcarse en el "Tours La Cubana" y entre los que llegan al autocar hay mezclados personajes del grupo, de los que dan color característico a este tipo de excursiones: la monjita vivaracha, el señor italiano, la turista de Zaragoza (Badiou, 1984a: 24-26).

La crítica la recibe muy favorablemente el espectáculo y obtienen el éxito. FÁBREGAS destaca la meticulosa preparación y escenografía precisa que, como en otros espectáculos de La Cubana, borra límites entre actores y público. Tours La Cubana requiere para cada ciudad y cada circuito un guion distinto, un estudio muy detallado de las características topográficas del lugar, de sus atractivos más tópicamente explotados, en fin, de la psicología de quien lo visita (Fábregas, 1984b: 27-29). HERREROS ARA cuenta que la gente se olvidó de quién era y se inventó una máscara para seguir el juego y ya que se le daba la oportunidad de actuar había que aprovechar esta terapia gratuita.

“*Delikatessen o degustación exquisita, delicada, punzante, ironía fina que usan los catalanes, humor que primero se ríe de uno mismo*”.¹⁴⁴⁶ Y PÉREZ OLAGUER refleja el mérito del grupo:

*No es nada fácil lo que hace La Cubana de Sitges, aunque a primera vista muchos puedan pensar que sí. Las cinco horas en que una actriz sostiene la atención de un público variopinto vendiendo piedras curativas en su puesto de mercado, es teatro del mejor. Conseguir que una acción sostenida y muda, hecha en un escaparate, conlleve diversos y polémicos comentarios entre un público inicialmente sorprendido, es también teatro. Su trabajo ya está dando que hablar porque además de que mantiene un ritmo, una disciplina y un control de la situación provocada por ellos mismos, hay detrás una inquietante pregunta sobre por dónde va el teatro.*¹⁴⁴⁷

Cubana's Delikatessen en Madrid se presenta en marzo de 1985. Aquí en la calle Montera, simulan que una mujer ha quedado encerrada tras un cierre metálico de una tienda. Llegan bomberos, cerrajeros, amigos de la atrapada, anónimos y voluntariosos transeúntes. Vuelan con un petardo la reja. La ficción se confunde con realidad y cunde la alarma. Un vecino avisa a la policía que no se cree que aquello sea teatro y finalmente todos acaban en comisaría (Villán, 1985a: 5).

LA TEMPESTAD. Basado en la obra de Shakespeare. Adaptación de Jordi Milán, José M^a. Perea, Vicky Plana. DIRECCIÓN: Jordi Milán. INTÉRPRETES: quince actores de La Cubana. Se estrena en mayo de 1986. En Madrid: Sala Olimpia del 10 al 26 de octubre de 1986.

Para la temporada 86 preparan un nuevo espectáculo, en la misma línea de acción y concebido, como el anterior, a modo de *happening*, titulado *La tempestad* (1986). En este, el grupo comienza un estudio de la convención escénica y juegan con la ficción teatral y la realidad, la tempestad shakesperiana será trasunto de otra tempestad real, aunque también imaginaria, que se supone ocurre fuera del teatro y así a través del humor e ingenio plantean la situación absurda de un cataclismo exterior, que el público acepta a

¹⁴⁴⁶ Crítica de HERREROS ARA, A., “*Cubana's delikatesen*: la calle es suya”, *Alerta*, Santander, 12 de agosto de 1985.

¹⁴⁴⁷ Crítica de PÉREZ DE OLAGUER, G., “*Cubana's delikatesen*”, *El Periódico*, Barcelona 31 de enero de 1984

modo de juego dramático. La Cubana pretende que el público que acuda a ver su espectáculo lo haga convencido de ver *La tempestad* de Shakespeare. Cuando el público entra en una sala oscura la representación ya ha comenzado. En el escenario, Próspero y su hija Miranda contemplan la tempestad que hará naufragar la embarcación de Antonio, hermano de Próspero y usurpador del ducado, de Alonso el rey de Nápoles y su hijo Fernando y de Sebastián, hermano de Alonso. La tempestad comienza ahora a arreciar mientras, Próspero y Miranda, declaman y gesticulan y actores mezclados con el público se ríen y cachondean con eructos y pedos. Los acomodadores, también del grupo, intentan en vano poner orden. Una mujer se saca la ropa y la escurre en el pasillo. Próspero, Miranda y Ariel siguen como si nada. De repente un apagón, la luz vuelve y se reanuda el espectáculo. Fuera del teatro cae el agua a chorros. Nuevo apagón, esta vez definitivo, la tempestad provocada por Próspero con la ayuda del espíritu aéreo se ha adueñado del lugar y amenaza toda la región. Se suspende definitivamente la representación de *La tempestad* y empieza, continúa, para ser exacto, el espectáculo Un espectáculo en el que hay pantallas de televisión en las que aparece un presentador dando las últimas noticias sobre inundaciones en la zona, con reparto de boletos para la confesión instantánea, pastillitas de colores que se encuentran debajo de los asientos y unos vasitos de plástico que permitirán orinar y reciclar la orina convirtiéndola en agua potable. Finalmente llegaron las fuerzas de Protección Civil y se organiza la evacuación del público con el inevitable remojón (Pérez de Olaguer, 1986b: 51).

Fernando Bejarano, miembro del grupo explica las intenciones del mismo:

*Elegimos un lugar cerrado para probar los recursos escénicos del grupo, que nos funcionaban en acciones sueltas en espacios no convencionales. Proponemos la participación del público. La sala pasa a convertirse en una barraca de feria iluminada en la que se dan clases de natación, existen espacios de avituallamiento, servicios religiosos para quien quiera confesarse, áreas de reposo, zonas de recreo con música y baile.*¹⁴⁴⁸

En líneas generales, la crítica, una vez más, les resulta favorable. Comenzaremos con una síntesis del espectáculo en la crítica de HARO TECGLEN, que comienza tranquilizando a los amantes del teatro shakesperiano, al decirles que, los que sientan

¹⁴⁴⁸ Crítica de BEJARANO, F., “*La tempestad*”, *Diario 16*, Madrid, 10 de octubre de 1986.

temor de ver a esta compañía popular y callejera interpretar *La tempestad* de Shakespeare, pueden estar tranquilos porque lo que pasa es otra cosa. Comenta como poco después de la primera escena, y aparecido el travieso, divertido y servicial Ariel, se apagan las luces y se anuncia que la ciudad está bajo una gota fría, que el teatro se ha quedado aislado y que hay que iniciar una operación de supervivencia. Es entonces cuando actores, fingidos empleados del teatro y de la Cruz Roja, dan sus cómicas instrucciones para aprender a nadar, reparten impermeables, píldoras de avituallamiento, conducen a las masas de un lado a otro del teatro hacia supuestas enfermerías, centros de relajación y de descanso y hasta un confesionario, crean tómbolas para los supervivientes, les llevan al vestíbulo y allí se ve que, en efecto, en la calle, frente al teatro, cae un verdadero diluvio, perfectamente montado... Finalmente reflexiona sobre los resultados y dirá que los espectadores son llevados y traídos y que sus propios movimientos y sus respuestas a las cómicas provocaciones son lo que parece hacerles felices. “Verse unos a otros ridiculizados por el impermeable o haciendo ejercicios natatorios o pequeñas danzas parece, para muchos, el colmo de la felicidad”. Dice que no hay demasiado ingenio en todo ello pero sí un gran dominio de la técnica que quieren emplear y del movimiento de las dóciles y regocijadas masas que se prestan al modesto *happening* popular.¹⁴⁴⁹

SAGARA cree que la idea es buena siempre y cuando La Cubana tenga al público en el puño y lo tenga un poquitín acojonado. Piensa que hay que recortar, hay que meter más ruido y más miedo. Y termina formulando un deseo: “Ojalá la magia de Próspero les ayude a llevar a buen término su espectáculo, y *La tempestad* no acabe convirtiéndose en un chiste interminable, torpemente contado”.¹⁴⁵⁰ Para ARROYO el “happening” no es nada nuevo, pero las sorpresas que prepara el grupo llegan a enganchar al público, que no ha perdido su capacidad lúdica. El mérito está en la creación de estímulos que logran una dinámica de acción- reacción del público, adelantándose a su respuesta y manteniendo la participación, a la vez que la conducen a ritmo y tiempo de espectáculo. El público sabía a lo que iba e incluso hubiera tenido cuerda para más. La diversión supo a poco. “Nadie puede negar, que es un espectáculo refrescante, que tiene todos los componentes de una catarsis liberadora, de una fiesta”.¹⁴⁵¹ Y LÓPEZ SANCHO encuentra un “pero” a esta supuesta representación de *La tempestad* shakespeariana que cede paso a lo imprevisto, al “happening”, al acontecimiento bien producido, a los apagones y sorpresas en la escena,

¹⁴⁴⁹ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Una fiesta parateatral”, *El País*, Madrid, 13 de octubre de 1986.

¹⁴⁵⁰ Crítica de DE SAGARRA, J., “Hay que meter más miedo”, *El País*, Barcelona, 24 de abril de 1986.

¹⁴⁵¹ Crítica de ARROYO, J., “El espectador coprotagonista”, *YA*, Madrid, 12 de octubre de 1986.

a la noticia de que una "gota fría" somete a Madrid a un diluvio y que no es posible salir del teatro y a que esta noticia esté corroborada con un chaparrón -artificial- que impide salir. También ve como “los actores inician su verdadero programa, se trata de llevar la acción a todo el teatro y de hacer participar al público”. Un público del que dirá que unos participan, otros se divierten y otros sienten curiosidad. Finalmente expone su “pero” cuando dice que, aunque los actores se mueven con entusiasmo, el juego real no dura y las acciones resultan escasas de gracia y vacías de segundas intenciones. “Se va al barullo por el placer del barullo”.¹⁴⁵²

CUBANADAS A LA CARTA. (Acciones de calle) del colectivo. DIRECCIÓN: Jordi Milán. INTÉRPRETES: Carmen Montornés, Merce Comes, Mont Plans, Anna Barrachina, Silvia Aleacar, Miquel Crespi, Ferrán Botifoll, Jaume Baucis, José Corbacho y Santi Millán. Estreno: 10 de septiembre de 1988, en la Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga (Lérida).

Cubanades a la Carta (1988), una vez más La Cubana es una lección de ingenio y gracia, con formidable sencillez consiguen despertar la curiosidad del público callejero y suscitan una generosa carcajada. Ideas de concepción simple, pero de factura e impacto, son las tres acciones de calle que conforman el espectáculo.

La primera es la *Cubanada (Tostados a la plancha)*, que versa sobre una improvisada playa en el asfalto:

En un mediodía bochornoso, los de La Cubana imaginaron que las concurridas calles de la ciudad eran las playas. Allí estirados sobre las toallas y protegidos con las luminosas cremas solares, intentaron tostarse. Al poco rato, lo inesperado, una gran tronada teatral seguida de manera relampagueante por una intensa lluvia servida desde una azotea vecina por el cuerpo de bomberos (Fragmento del programa de mano).

En la segunda *Cubanada, Ja som rics (Ya somos ricos)*, vemos unos enriquecidos personajes cuya fortuna se ha forjado en la calle:

¹⁴⁵² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La tempestad*, “happening” de la Cubana, en la Olimpia”, *ABC*, Madrid, 12 de octubre de 1986, pg. 87.

Ex-trabajadores de la calle -la prostituta, el pintor de aceras, la equilibrista, el mendigo, el que acaba de salir de la cárcel- son ahora nuevos ricos y forrados de duros, se dedican a hacer por placer lo que antes hacían por necesidad y a "devolver" a los transeúntes lo que ellos les dieron en su día. Convertidos en inesperados millonarios, los nuevos ricos agradecen la colaboración ciudadana en los años que tenían que ir por las calles pidiendo, ganándose el pan, haciendo el payaso en cualquier esquina. Ahora devuelven las limosnas recibidas en su día. Por la calle o en las tiendas, vestidos como banqueros y marquesas de películas, iban contando su fortuna económica al tiempo que regalaban monedas al inesperado espectador que no sabía cómo responder ante esa inesperada generosidad (Fragmento del programa de mano).

La tercera *Cubanada* es *P-desfile (Vivo cantando)*, un singular y completísimo desfile de modas:

El grupo se desparrama por el mercado bajo el lema "Vivo cantando". Señoras con sus cestas y carritos de la compra y señores con periódico bajo el brazo regatean, preguntan y compran sin dejar de cantar ni un solo momento. Los vendedores sorprendidos responden con carraspeados "dos de pecho", otros con signos o movimientos de cabeza, como si con extranjeros estuvieran tratando. La situación sería una señora que espera para comprar y cuando le llega el turno dice: por favor, no tienen bolsas de naranjas de dos kilos, con música de canto gregoriano, o piden bacalao por sevillanas o tomates con voz de soprano, mientras a la dependienta se le queda cara de palo (Fragmento del programa de mano).

CÓMEME EL COCO, NEGRO. AUTOR: Jordi Milán. DIRECCIÓN: Jordi Milán. INTÉRPRETES: Carme Montronés, Merce Comes, Mont Plans, Anna Barrachina, Silvia Aleacar, Miquel Crespi, Josep Carbacho, Jaume Baucis, Ferrán Botifoll, Jaume Baucis, José Corbacho y Santi Millán. ESCENOGRAFÍA: Castells-Planas. MÚSICA: Juan de la Prada. Estreno: 3 de junio de 1989, en el Mercat de les Flors de Barcelona. En Madrid: Teatro Nuevo Apolo del 9-11-1989 al 7-1-1990.

Cómeme el coco, negro (1989) coquetea con los elementos metateatrales y cuestiona no solo los propios límites de la realidad escénica, sino la esencia misma de la profesión

teatral. El espectáculo se inicia antes de la hora anunciada, con una serie muy "kitsch" de antiguos números intercalados por monólogos, al estilo del Molino del Paralelo barcelonés y dichos con el gracejo del viejo estilo. Es la revista *Cómeme el coco, negro*, que recuerda el Teatro Chino de Manolita Chen y cumple todos los trámites de aquel género. Un ejercicio de "music-hall" de cuando el Generalísimo y la censura abonaban el morbo de lo prohibido. Partituras calientes con desgañitadas *Violetas imperiales* o ritmos caribeños animados por la exuberante Paulina Sao Paulo, la "vedette exótica". En el apoteosis de esta revista se cumplen todas las reglas del género: la ambigüedad de los "boys" vestidos de riguroso "smoking" y la supervedette Lydia Clavel descendiendo, emplumada y enjoyada. Habiéndose iniciado antes de tiempo, el público llega con la revista empezada y recibe una bronca por parte de acomodadores que no entienden el retraso. Aparentemente, termina la representación, los maquinistas empiezan a desmontar. Hay protestas del público, falsos espectadores, que han llegado hace apenas veinte minutos. Un desconcierto total, los espectadores confunden realidad y ficción. Aparece el director, pide excusas, ha habido una confusión, se ha dado un horario equivocado, la función era hora y media antes de lo anunciado, el público debe irse pues la compañía ha de hacer las maletas y marcharse a otra ciudad donde actúa al día siguiente. Todo el mundo duda pero se quedan. Empieza la función propiamente dicha, teatro dentro del teatro mostrando que hay por dentro. El asunto se alarga porque la provocación es reiterativa, la acción de desmontaje desenfrenada, los personajes murmuran unos de otros, y fuerzan a los espectadores, que se prestan a ello, a participar. Así vamos conociendo a la que empuja el codo, a la que se pasa el día pidiendo cinco duros para llamar por teléfono, los jóvenes amoríos de la "supervedette", la mariconería del *boy*, la perrita de Lydia Clavel, Gunilla, que es perro, a la hija de la sastra y a la sastra, que descubre su sentimentalismo ante el público que va a abandonar y del que mañana ya no se acordará. Les ayudamos a embalar cosas insólitas, a plegar telas, nos ponen plumas de las "vedettes" subiéndonos al escenario y compartimos un bocadillo de salchichón, mientras entre bocado y bocado, siguen contándonos sus penas y alegrías. A partir del -supuesto- equívoco se sorprende al público con un espectáculo imprevisto y participativo. Se juega a hacer un espectáculo del aparente "no espectáculo" (Pérez de Olaguer, 1989b: 40-42). Este será uno de sus más exitosos espectáculos tanto de crítica como de público.

La crítica dijo cosas como:

JOAN-ANTON BENACH: Intuición y genio impiden que la parodia devore la ternura de esta disección de la revista. Cuidan que la comicidad del tópico no reste credibilidad a

los códigos verbales y coreográficos de aquel espectáculo con escasos recursos. La diversión circula con éxito por la cuerda floja del rigor y la burla, de la verdad y la mentira. Pero a partir de ahí, surge el arte del desconcierto apurando la sorpresa, siempre dentro de la mitología del music-hall y su anecdotario. La convención cobra forma de engaño contumaz. Un engaño que maneja la provocación y el imprevisto con sensibilidad, pidiendo respuesta al espectador cómplice de una cabalgada jovial hacia el caos absoluto. Trabajo perfectamente acabado. Dos horas de higiene mental saludable. Insisto: sean puntuales.¹⁴⁵³

PÉREZ DE OLAGUER: Sorpresas llevadas a un grado, en momentos, casi surrealista. Aconseja no llegar justo a la hora anunciada del comienzo de la función, sino un poco antes. La Cubana juega a confundir realidad y ficción, esta vez con un guion muy trabajado. Ofrece una revista que no tiene desperdicio, llena de humor, canciones, plumas, "boys", "vedettes", coristas y tronados "sketches", dignos todos los números de los mejores días de El Molino. Las cortinas que se abren y se cierran dan paso a números careados y aplaudidos por los espectadores. El grupo ofrece también una "cubanada", que aun tiene menos desperdicio, y consiguen un final que es un gran acierto, que cierra con gran lógica teatral la historia y que posibilita una festiva comunión entre actores y espectadores. La Cubana ofrece un trabajo de actores que en la revista consiguen estereotipos del género muy eficaces y en su desdoblamiento crean un clima de gran fuerza. Un texto trabajado, lleno de humor e ironía, ocurrente y que consigue involucrar a los espectadores con mucha gracia.¹⁴⁵⁴

HARO TECGLEN: El espectáculo tiene sorpresa y sería malo para los espectadores y para la compañía desvelarlos. Interpretaciones excepcionales como la escena infantil que representa la que en escena se hace llamar Paulina Sao Paulo, o el dúo de las sastras, o el juego de los actores catalanes imitando el acento catalán hablando en castellano, o la habilidad técnica para montar y desmontar. Este desmontar es poco más de hora y media, y es hiperactivo, documental, nostálgico, risueño... El público participa voluntariamente, aplaude y se ríe, come bocatas de mortadela y ríe con la boca llena. Ovacionó a cada uno, y luego a todos incesantemente.¹⁴⁵⁵

¹⁴⁵³ Crítica de BENACH, J. A., "Las tripas del music-hall", *La Vanguardia*, Barcelona, 5 de junio de 1989.

¹⁴⁵⁴ Crítica de PÉREZ DE OLAGUER, G., "Arrollador triunfo de la Cubana", *El Periódico*, Barcelona, 4 de junio de 1989.

¹⁴⁵⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., "No hay que contar la sorpresa", *El País*, Madrid, 13 de noviembre de 1989.

ALBERTO DE LA HERA: Una revista musical compuesta por números de no gran calidad, rayando lo chabacano, pero con actores y actrices, bailarinas y bailarines, con la "vedette" al frente, derrochando simpatía. *Cómeme el coco, negro* te deja perplejo hasta que comienza a discurrir por nuevos cauces y se comprende lo caricaturesco de todo y la verdad del conjunto. Conjunto muy salado, con una forma muy original de hacer que una revista se convierta en un divertido juguete cómico. Aceptado el todo, la idea de un disparate arrevistado, pensado para hacer reír y nada más, se puede admirar el trabajo de poner en pie ese galimatías de carreras y saltos, gritos y parlamentos, en los que el actor se pierde en una confusión que en el fondo está muy bien organizada. Espectáculo tan superficial como atractivo. Todos trabajan funcionando como un reloj, orden al servicio del caos y que satisface plenamente.¹⁴⁵⁶

LORENZO LÓPEZ SANCHO: Falta introducir en el aparente desastre verdaderos números de aparente improvisación, cantables y bailables, que no resultaran pura parodia y exigieran más calidad que desparpajo. El espectáculo resulta a la vez barato y divertido. Ni aparece la gran provocación, ni el número musical de relieve. Las chicas y no tan chicas se esfuerzan, son simpáticas, sus personajes aparecen bien diferenciados. Los chicos van y vienen amariconándose y haciendo reír. La bonita se contonea con sus formas sensuales y luego se descubre como macho de grave voz. En suma, ni revista, ni comedia, anda por los linderos de esas formas y el público lo ríe, que es de lo que se trata.¹⁴⁵⁷

JOSÉ MONLEÓN: Uno puede ser espectador de espectadores, que responden a las provocaciones lanzadas calculadamente por los actores, pero estando dispuesto a celebrar lo insólito, la transgresión del rito teatral. La Cubana utiliza elementos del lenguaje teatral como detonante y ofrece la posibilidad al espectador de pasar a ser activo, de ser alguien que mira a ser mirado. *Cómeme el coco, negro* desarrolla claves de vieja revista y de las variedades de barracón como provocación sociológica. Todo ese teatro comprendía un juego de equívocos, de complicidades, que permitía a una parte de la sociedad española "desahogar" lo que, oficialmente, era sucio o inexistente. Ahora La Cubana subraya aquellas máscaras y hace patente el lugar que ocupó el género durante el franquismo. Esta divertida "introducción" dura alrededor de cuarenta y cinco minutos, luego la compañía, supuestamente sorprendida por la permanencia del público -puesto que la "revista" ha

¹⁴⁵⁶ Crítica de DE LA HERA, A., "Divertido juguete cómico", YA, Madrid, 13 de noviembre de 1989.

¹⁴⁵⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "*Cómeme el coco negro* cubanías de "music hall", en el Nuevo Apolo", ABC, Madrid, 12 de noviembre de 1989, pg. 115.

terminado-, procede al desmontaje y carga del decorado. Los espectadores asisten "desde dentro" a esa práctica teatral, aderezada con toda clase de adornos, inspirados por el anecdotario real. Al público se le invita a plegar telones, lucir plumas, tomar bocadillos, subir a escena..., etcétera.¹⁴⁵⁸

Después de *Cubanadas a la carta* (Teatro de calle) y *Cómeme el coco negro* (Teatro de sala) completan y cierran la trilogía en 1992, con *Marathom Dancing* (Teatro de participación del público). Es un espectáculo de producción propia, que debido a sus costes se representará en Barcelona solamente. Son sesenta actores en una juerga con truco. Un maratón de baile, que no es otra cosa que una nueva fórmula de selección de una empresa especializada, La Cubana Investment. Los seleccionados tendrán a su alcance el paraíso del consumo. Podrán pasear por el cielo o el infierno, a escoger, antes de abandonar el espacio. El espectáculo ofrece alquiler de parejas de baile, profesor de baile que da sesiones multitudinarias, cabina para fumadores empedernidos y un bar de aguas minerales que sirve agua de barril a troche y moche, todo ello sin dejar de bailar. Temas de verbena y fiesta muy años sesenta y los relojes marcan las horas, los de los espectadores han sido tapados con una pegatina a la entrada. Llegada del gurú de la empresa, se canta el himno, sigue el baile cuatro horas. Una explosión, se apagan las luces, el fin del mundo ha llegado, cielo e infierno de cartón piedra, hay que escoger, luz blanca y roja, angelitos o diablos. Una fiesta un jolgorio (Fondevila, 1992c: 6-11).

CEGADA DE AMOR. AUTOR: La Cubana. AUTORES: Joaquín Oristrell, Jordi Millán, José Corbacho. REALIZACIÓN DE LA PELÍCULA: Fernando Colomo. DIRECCIÓN: Jordi Millán. INTÉRPRETES: Xavier Tena, M^a José Pérez, Jordi Millán, Miguel Crespi, Jaume Baucis, Silvia Aleacar, Cati Solivellas, Santi Millán, José Corbacho, Anna Barrachina. MÚSICA y LETRAS: Joan Vives. Cine (Teatro) Lope de Vega del 11-1-1996 al 12-1-1997.

Con elementos cinematográficos construyen *Cegada de amor* (1994). Una superposición de planos teatro-cine, que van más allá de la crítica de convenciones sociales relatadas por los paródicos personajes de la obra-película. *Cegada de amor* propone un viaje irónico e imaginativo al mundo del cine a través del teatro o al revés, del teatro a través del cine. Cine y teatro se dan la mano en una producción, donde los actores traspasan la pantalla y la cuarta pared interactuando con el público y logrando,

¹⁴⁵⁸ Guía/teatro, MONLEÓN, J., "Cómplices del espectáculo", *Diario 16*, Madrid, 14 de noviembre de 1989, pg. 32.

con una genial comicidad, una historia que satiriza el éxito de los llamados “niños prodigio españoles”, todo a través de una reflexión interesante sobre el cine y el teatro. En el argumento, Estellita Verdiales es una niña prodigio del teatro español de los años cincuenta, que en 1996 sigue interpretando papeles de niña y que de pronto, se encuentra ciega en una fiesta social que se celebra en París. Ella está enamorada de un muchacho francés, Jean Fraçois, incapaz de aprobar un curso en la Facultad de Medicina y que es algo raro. En realidad todos los personajes parecen un poco chalados, la madre, el director de la película que se está filmando, las muchas gentes que van y vienen de París y que en España están metidos en no se sabe bien que líos, y los espectadores fingidos, mezclados entre los reales, que no cesan de increpar. Lo tremendo es que los personajes de las imágenes les contestan, discuten con ellos y reclaman inútilmente silencio para continuar el rodaje

El espectáculo empieza a la puerta del teatro y a la puerta del teatro termina, ofreciendo cava y marrón glasé. Pero, según Haro Tecglen, no es todo escándalo, es ingenio. Cuenta como los personajes entran y salen de la pantalla donde se pasa una película, como en *La rosa purpura del Cairo* de Woody Allen, pero a continuación dirá, que esto no es cine, es teatro que requiere precisión, técnica y ensayos, algo que no está al alcance de todo el mundo. También requiere una película, que sea más que un pretexto, como esta de Fernando Trueba. Un montaje que trata del rodaje de un folletín, sus falsedades y sus trucos internos y todo esto, dice, salta de la película al escenario y baja del escenario y se mezcla con el público. *Domina el teatro, domina lo vivo*. El crítico a punta que, además del ingenio, hay una brizna de doctrina y esa parece ser la deliberación entorno al teatro y al cine, con una inclinación hacia el primero. Y concluye con un comentario de tipo general sobre la compañía, de la que dice ser escandalosa, que le gusta la calle, los gritos, lo asombroso y lo sorprendente y que lo que hace solo lo puede hacer ella, quedando patente en esta *Cegada de amor*. Que sus actores tienen la peculiaridad de hablar y moverse muy teatral o teatralizada, muy gritada y vocalizada, muy exagerada de movimientos y que esa es su forma afortunada de dar risa. Piensa que el truco de la entrada y salida de la película a la sala y al contrario, durante la función, se repite mucho y que lo cierto es que cada vez se multiplica, se caotiza y se enreda hasta lo inverosímil, si es que algo es verosímil, incluida la irrupción de la procesión, la virgencita, los nazarenos... *Nadie va a quedar sin reírse*.¹⁴⁵⁹

¹⁴⁵⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Sobre todo ingenio”, *El País*, Madrid, 27 de enero de 1996.

López Sancho nos habla de cómo rompen con la forma cinematográfica y salen de la pantalla para bajar al patio pasando de la luz ilusoria a la presencia física. Un divertido y sorprendente milagro. De cómo toman el pelo al espectador dando gafas bicolores para ver en 3D sin hacer falta porque el relieve pasa de ilusorio a real a un ritmo endiablado. De cómo el sonido convertía el espectáculo en una divertida gresca de voces que vienen de todas partes. Mientras en la pantalla los personajes cambian incesantemente de tamaño. Entran y salen, cantan, bailan, discuten. Dice del montaje que es una fiesta de participación pues su magia incita a intervenir, obliga, captura e incorpora, que todo es un barullo divertido, nuevo y un poco apabullante. No hay seguridad del asunto de esta bufonada cineteatral. Considera que la historia no importa nada, que lo portentoso e inesperado es que los personajes atraviesen la pantalla, salgan al patio de butacas, capturen a tal o cual espectador y, haciéndoles pasar a la pantalla, lo convierten en personaje. Esto es lo esencial, los efectos especiales, que repiten incansablemente. El público se ríe y participa sin importarle que Estrellita sea una niña de dieciséis años o una vieja de cerca cuarenta y que se case o no se case con el rarito de Jean François. *El espectáculo lo devora todo*. Todos se entregan con entusiasmo y componen un musical novísimo entre cine y teatro. Rematan con una procesión de Semana Santa, un tanto irreverente, donde la imagen de la Virgen baila. El protagonista de este neomusical es él mismo, con su gran truco de efectos especiales. Del grupo dirá que es una compañía brillante, animada, graciosa, versátil y que desparrama entusiasmo entre la imagen y la realidad física de su presencia fuera de la pantalla y del público comenta que resiste la longitud algo excesiva de la cosa, que aplaude mucho, que se ríe sorprendido y que quizá no toma conciencia de que está asistiendo a algo nuevo.¹⁴⁶⁰

Su siguiente espectáculo, *Equipaje para el 2000* (1999), supone la adopción de una propuesta teatral híbrida, a medio camino entre la exposición y la representación convencional. De 2001 es el espectáculo *Una noche de ópera*, singular propuesta que reivindica, en clave metateatral, el universo del teatro lírico. En 2005 ha llegado a las carteleras su última propuesta, *Mamá, quiero ser famoso*, una sátira musical en torno a los anhelos que presiden la sociedad actual y la superficialidad del mundo rosa.

¹⁴⁶⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Cegada de amor, aventura cineteatral” ABC, Madrid, 27 de enero de 1996, pg. 77.

Guirigay.¹⁴⁶¹

Guirigay se funda en 1979 en Madrid por Agustín Iglesias y Antonia Bueno (*Madrid*, 1952). Parten del teatro de aficionados y mantienen el espíritu de equipo del teatro independiente. Tras varios montajes, *Ágape* (1982), *La bella y la bestia* (1983), *Ritos del solsticio de invierno* (1984), *Enésimo viaje a El Dorado* (1985). Estas tres últimas en colaboración con Antonia Bueno, pero a partir de aquí Agustín Iglesias creará sus propios espectáculos, nace así *Metrofilia*.

METROFILIA. AUTOR: Agustín Iglesias. DIRECCIÓN: Agustín Iglesias. INTÉRPRETES: Toñi Bueno, Angel Jodra, Paco Carrillo, Gloria Marín, Agustín Iglesias y Magda Arenal. ESCENOGRAFÍA: Agustín Iglesias y Toñi Bueno. MÚSICA: Fernando Palacios. Teatro del Círculo de Bellas Artes del 7 al 23 de marzo de 1986.

Metrofilia (1986) escrita por Agustín Iglesias, que en el programa del espectáculo escribe:

Vamos, defínanse, ya tienen ustedes edad. / Pues... son tantas cosas... la comedia del arte, la ciencia-ficción, Buñuel, Lope, el Bead and Puppet, el kabuki, la antropología... / ¡Vaya! Escapada por la tangente. Todo y nada. Muy posmoderno, muy actual... / No, hombre, no es eso... / Si no es eso, ¿es que no saben lo que quieren? Claro que lo sabemos. ¡Ahí está nuestros espectáculos! / Pero... son todos distintos... / No podemos evitarlo. / ¡Por qué!, ¿por qué?... / ¡Chsss! ¡Silencio! Salimos a escena (Programa de mano).

En este espectáculo, más que de texto teatral, podemos hablar de guion con estética de cómic, en el cual, la acción se desarrolla en un andén de metro, en la Nochevieja de 1999 -que entonces todavía era futura- y en una ciudad que podría ser Madrid. En el andén circulan en un continuo ir y venir tipos variopintos, reflejo de una sociedad delirante y urbana. Personajes de todo género, vestidos imaginativamente, con un toque futurista de inspiración "pop", cual dibujos de "cómic" (T., P., 1986: 30).

¹⁴⁶¹ Hemos consultado para nuestro estudio: Teatro Guirigai: La Compañía-Sala Guirigai, www.guirigai.com/4-la-compañia.

En su crítica Julia Arroyo escribe que el montaje se conforma como un caos, más propio de un espectáculo de calle, por su estructura, que de un escenario, ya que sus acciones se pueden prolongar hasta el infinito. Los seis actores, salvo el que encarna a "Polito", se transforman en los numerosos personajes que exige este guion, más que texto teatral, con estética de cómic. *Es un trabajo esforzado, con un dominio del ritmo escénico admirable.*¹⁴⁶²

López Sancho no sabe muy bien lo que sucede porque los personajes entran y salen, son una galería de graciosos tipos, apenas esbozados, gritones, que se empujan y caen. Dirá que el movimiento, casi de película del cine mudo, sustituye a las ideas. Y concluye que en *Metrofilia*, Iglesias, creador muy activo, ha caído en un excesivo entusiasmo por sus ideas y ha ido muy lejos, pero hacia abajo, nada que ver con el acierto de violencia y crueldad que fue su creación de *Ágape*.¹⁴⁶³

José Monleón cree que a este montaje le ocurre lo que a muchos espectáculos de “nuestros días”. Ve como la reproducida estación de metro, extendida a todo lo largo del espacio, sin telones ni barreras, aparece como ese submundo en el que van a desvelarse los secretos que oculta la luz del sol. También ve como la voluntad del autor de jugar con los personajes fantasmales, con figuras ajenas al censo cotidiano, con una marginalidad llena de absurdos, de poesía, de diálogos imposibles, de surrealidad, se llena de situaciones, comportamientos, personajes, anécdotas, que carecen de todo interés. Una vez más, dice, la invención es traicionada por la debilidad del pensamiento. La compulsión creadora de imágenes y las intenciones de ruptura se acompañan de una ingenuidad intelectual autodestructora y se cae en la trampa de destruir lo mediocre, proponiendo lo peor y cuestionando lo insuficiente, para caer en el vacío. Cree el crítico que corregir la retórica de museo y la fraseología está bien, pero no sustituirla con una retórica de revolución voluntarista apabullante.¹⁴⁶⁴

¡VIVA SAN MARTÍN! (*Danzas de matanza*). AUTOR: Agustín Iglesias. DIRECCIÓN: Agustín Iglesias. INTÉRPRETES: Toñi Bueno, Paco Carrillo, Agustín Iglesias, Magda Arenal, Joaquín Subirats y Angel Jodra. ESCENOGRAFÍA, FIGURINES y MÁSCARAS: Laura Cenjor y Mariano Soriano. Música: Polo Vallejo. Centro Cultural Galileo del 13 al 17 de enero de 1988.

¹⁴⁶² Crítica de ARROYO, J., “Del mundo suburbano y otras filias”, *YA*, Madrid, 12 de marzo de 1986.

¹⁴⁶³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Metrofilia*, un guirigay de Guirigay”, *ABC*, Madrid, 12 de marzo de 1986, pg. 68.

¹⁴⁶⁴ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Un espacio desaprovechado”, *Diario 16*, Madrid, 15 de marzo de 1986.

*¡Viva San Martín! Danzas de la matanza*¹⁴⁶⁵ (1988) es un espectáculo que mezcla el ritual de la matanza del cerdo con una matanza nuclear. Se contraponen, como un choque terrible, la tradición pegada a tierra y la supertecnología. La vida en su vertiente más tradicional enfrentada con la forma más moderna de muerte, la atómica. Una superstición y religión, que ayuda a seguir viviendo más mal que bien, enfrentadas a la sofisticación, que mata más bien que mal.

El argumento presenta a dos aldeanos de un pueblo castellano abandonado, Brígida y Blas, que reciben a su hijo Macario y a su novia Rita. Este vuelve después de diez años fuera y para celebrarlo matarán el cerdo. Vemos como La Muerte danza alrededor del banco donde se llevará a cabo la matanza. Brígida reza a San Martín, que da la señal del comienzo de la matanza y el cerdo es arrastrado. Blas pide ayuda a La Muerte que, adelantándose a San Martín, clava el cuchillo en el cerdo. Los gritos del cerdo se confunden con los de un avión. La Muerte acuna una bomba mientras Brígida remueve la sangre para que no se coagule. Ella ofrece un vaso de sangre a su hijo, que lo bebe según la costumbre. A Rita, su novia, le parece una barbaridad y superchería todo aquello, negándose a participar en los rituales. Ahora la guerra nuclear ha estallado, el mundo será nada. Brígida pide consejo a San Martín, no podrá hacer sangre encebollada porque su nuera no avisó de su menstruación, y una matanza sin morcillas no es tal. A continuación el espíritu festivo se reinstala, pero aparece La Muerte con una máscara de gas e invita a bailar a Macario, envolviéndole. La cuenta atrás ha comenzado, los jóvenes quieren preparar todo para sobrevivir a la guerra pero Blas se niega: *¡Ni refugio ni leches! Las puertas no se mueven*. San Martín vuelve a expulsar a La Muerte y la fiesta se reanuda, se abre el cerdo en canal. En este momento, surge la controversia sobre el abandono del pueblo por la gente frente a la opinión de Macario, este busca salir del agujero que supone el pueblo. Aparece La Muerte con un misil de crucero, Brígida reza a San Martín, Blas se siente seguro en su casa, Rita y Mac. lo temen. San Martín se lanza al encuentro de La Muerte y la luz cegadora lo inunda todo, se ha producido una explosión nuclear. Ahora celebran su supervivencia, mientras La Muerte se adueña del territorio y ellos descubren que no pueden atravesar el umbral. Brígida increpa a San Martín, que impotente reconoce su fracaso, e inicia una letanía de difuntos, mientras que La Muerte desfila con su guadaña al son de *Soldadito español* (Oliva, M.V., 1988: 26-28).

¹⁴⁶⁵ Nuestro texto de referencia y las réplicas que aparecen en nuestro estudio de la obra pertenecen a IGLESIAS NOVILLO, 1990.

Cree Gómez Ortiz que el espectáculo está repleto de hermosa y auténtica ingenuidad rural, con aire de noble canto a la vida, por difícil que esta sea. Buena idea, acariciada y muy trabajada, que hace se vea con gusto algo poco usual por lo artesanal y que está lleno de buenas ideas y logros importantes.¹⁴⁶⁶

LA PARRANDA. AUTOR: Eduardo Blanco Amor en versión de Agustín Iglesias. DIRECCIÓN: Toñi Bueno. INTÉRPRETES: Ángel Jodrá, Agustín Iglesias, Paco Carrillo, Magda Arenal, Joaquín Subirats, Izaskun Martínez. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Laura Cenjor y Mariano Solano. MÚSICA: Eva Gancedo y Santiago Vega. Compañía. Guirigay. Centro Cultural Galileo del 24 al 28 de enero de 1990.

La Parranda (1990) es un espectáculo basado en la dramatización de la novela homónima de Eduardo Blanco Amor. En ella se adentra en el mundo etílico y machista de los hombres. Muestra el enloquecido vaivén de una borrachera sin fin y sin medida, la crónica de sangre y desolación de un viaje alucinado al fondo de la noche, con la botella como brújula.

Narra las correrías alcohólicas de tres hombres en la Galicia húmeda y profunda. Dos de ellos, “El Bocas” y el “Milhombres”, después de horas de juerga, se encuentran a “El Castizo” que se dirige a su trabajo de picador de piedras y le convencen para que se les una. “El Castizo” relata al juez, en su lenguaje de gente del campo, lo que acontece entonces, las paradas en sucesivas tabernas, las peleas, la visita al prostíbulo de la Matildona, el fuego en el Pazo del Castrelo. Tenemos aquí la crónica de un mundo miserable, páramo de claroscuros violentos y grotescos, recrudescidos por la lluvia inclemente. En ella, una fuerza inexorable conduce los pasos de los protagonistas hacia la tragedia que sella sus destinos. Así lo entiende “El Castizo” en su mansedumbre hacia el juez.

García Garzón comenta como la versión escénica respeta el lenguaje y la estructura de saltos de presente al pasado reciente y como comienza con la declaración de “El Castizo” al juez sobre la ronda sangrienta. Dirá que es “*un esperpento desaforado y rechinante, que no busca su redención en la poesía de la miseria, en el agrio olor del sexo que naufraga en el alcohol y en la tristeza de los ajados burdeles de aldea*”. Valora así

¹⁴⁶⁶ GÓMEZ ÓRTIZ, M., “*¡Viva San Martín! Danzas de la matanza*”, “El Ojo Crítico” de Radio Nacional. 18 de enero de 1988.

mismo, la intensidad expresionista en la interpretación, de la que dice, que derrocha entusiasmo y esfuerzo.¹⁴⁶⁷

PERDIDOS EN EL PARAÍSO. AUTOR: Agustín Iglesias. DIRECCIÓN: Agustín Iglesias. INTÉRPRETES: Paco Carrillo, Toñi Bueno, Jorge Saura, Miguel Vignolo, Izaskun Martínez, Ángel Jodrá, Ramón Cerrada y José Urbistendo. Teatro Guirigay. MÚSICA COMPUESTA e INTERPRETADA por Santi Vega, Eva Cancedo. Estrenada en el Teatro Coliseo Carlos III del Escorial 11 y 12 de enero de 1991. En Madrid capital Sala Mirador del 9 de mayo al 9 de junio de 1991

Perdidos en el paraíso (1991) es un juego teatral sobre *El Gran Teatro del Mundo* de Calderón. Un texto repleto de veladas alusiones a la ciencia ficción y que intenta profundizar en la existencia humana, aunque desdibuja sus parámetros y lo reducen a juego confuso. Calderón, el gran ordenador central de la nave paraíso, se rebela contra sus creadores y decide convertir la nave en un teatro, lugar desaparecido mucho tiempo antes y del que solo se tienen noticias. Unos científicos son enviados a resolver el misterio y se produce el enfrentamiento hombre ordenador. Estos científicos tendrán que representar el auto *El gran teatro del mundo* bajo el reparto del ordenador. En el montaje los androides y replicantes se mezclan con reflexiones místico cristianas y párrafos de escatología gratuita; también se establecen paralelismos simbólicos con la obra clásica y aparecen pinceladas de humor. La obra resulta un experimento curioso, que no cuaja en el planteamiento (Santa-Cruz, 1991e: 39).

LA SOLEDAD DEL ÁNGEL. AUTOR: Agustín Iglesias. DIRECCIÓN: Agustín Iglesias. INTÉRPRETES: Antonia Bueno, Paco Carrillo y Ángel Jodrá. Teatro Guirigay. Sala Olimpia del 8 al 11 de abril de 1992.

La soledad del Ángel (1992) es una obra que, según palabras de López Sancho, se compone de escenas de melodrama antiguo, especie de culebrón televisivo, en un escenario desierto, con utilización de terminología pornográfica. “Unos personajes que utilizan el lenguaje más soez antes de convertirlo en actos realistas, en el límite de la pornografía. Un melodramón donde nada es verdadero: situaciones falsas y personajes increíbles”.¹⁴⁶⁸

¹⁴⁶⁷ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J.I., “*La parranda*, viaje al fondo de la noche a bordo de una botella”, *ABC*, Madrid, 28 de enero de 1990.

¹⁴⁶⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La soledad del Ángel*, pobre disparate en la Sala Olimpia”, *ABC*, Madrid, 10 de abril de 1992, pg. 99.

Otros montajes suyos han sido, *Ópera do milho*, estrenada en Brasil en 1996.

MÁS SE PERDIÓ EN CUBA. AUTOR: Agustín Iglesias. DIRECCIÓN: Agustín Iglesias. INTERPRETES: Compañía Guirigay. No aparece en la cartelera madrileña, pero sí en la provincia.

En *Más se perdió en Cuba* (1998), por azar o por burla, los personajes de Cascorro y Trinidad son contratados por dos pesetas en una taberna y se ven pisando, por primera vez, las tablas de un teatro, donde ponen en juego todo su oficio de calle y plaza, con el que intentan no desmerecer el sacrosanto templo de Talía. Para ello, nuestros cómicos organizan una fiesta bufa -hilvanando loas, coplas, aleluyas, entremeses, jácaras y mojigangas-, acompañados siempre a la guitarra por Bombita y en torno a la guerra de Cuba, al fin de un siglo y al recibimiento esperanzado de otro que comienza. Esta es la historia de un héroe, Cascorro, que nunca volvió a Cuba y de Trinidad Tenaguillo, que siempre lo esperó, también del anarquista-maletilla, Bombita, y de todos los hombres y mujeres de aquí y de ultramar, que fueron nuestros abuelos y nos legaron lo poco o lo mucho que hoy somos, ya que de aquellos polvos vinieron estos lodos.

Una sátira bufa que recupera el estilo de los entremeses del siglo de oro e ironiza sobre la presencia española en la isla. “No se trata de una obra política o histórica, pero pretendemos ofrecer una visión distinta del 98 centrada en tres personajes que en cierta medida representan a nuestros abuelos” (Agustín Iglesias). Se juega con la música y el sainete para colocar a una tonadillera, a un actor de “medio pelo” y un anarquista en un teatro importante en el que han sido contratados por dos pesetas. Personajes que luchan por vivir y ofrecen perspectivas distintas de España y de la existencia. Como hilván de la obra las tiras cómicas satíricas que publicaban los periódicos de la época en relación a los avatares que se producían en ultramar (El País, 21-11-1998).¹⁴⁶⁹

GRUPOS EXPERIMENTALES

Los grupos experimentales llegan a España, desde 1983, a través del Festival Internacional de Granada, que recibe las muestras más interesantes del mercado y que

¹⁴⁶⁹ Crítica de G. DE VIÑAS, P., “Guirigay presenta en Vitoria una sátira bufa sobre la guerra de Cuba”, *El País*, Vitoria, 21 de noviembre de 1998.

influirá en el nacimiento de otras similares en las distintas Comunidades Autónomas. El Festival de Valladolid desde 1983 y el de Sitges del 1987 al 1990 ofrecerán espectáculos diferentes a los realizados en salas convencionales, surge así el *teatro contemporáneo*, que investiga en los distintos lenguajes escénicos como la música, la danza, los elementos plásticos y por supuesto la palabra, que pasará a tener un papel complementario. Seguidores de esta corriente es el grupo La Fura dels Baus, que en el 1983 presenta su emblemático espectáculo *Accions* (Oliva, 2002: 263).

De espectáculos de circo-ficción podemos considerar los del grupo Zotal, grupo que presentará su primer espectáculo con el nombre *Zotal*. Todos sus espectáculos presentan técnicas espectaculares en la línea de los otros grupos catalanes. Bekereke es otro de los grupos que destaca en este tipo de teatro experimental. También incluimos el Grupo Azufre y Cristo, cuyo trabajo resultó un revulsivo en la escena española del teatro gestual y la *performance*, y sus obras rupturistas no dejaban indiferente a nadie, mezclando danza y pantomima con la expresión corporal y el experimento vocal. Finalmente, el colectivo Os Páxaros, un grupo gallego, muy en la línea del circo, también presenta su espectáculo en nuestra cartelera.

Otros grupos de experimentación son La Tartana, Arena Teatro, Cambaleo, Atalaya, Danat Danza, Konit y Mal Pelo. Algunos de ellos ligados a determinados creadores y artistas como Marquerie, Fernández Lera, Esteve Grasset... que tratamos en el capítulo Nuevas Tendencias, con lo cual remitimos a dicho capítulo para obtener información sobre los mismos.

Cuando las subvenciones comienzan a restringirse y se limitan los recursos para la experimentación estos grupos se transforman en otro tipo de empresas o desaparecen. Las escasas salas especializadas que había, buscaron público de manera más descarada, porque el teatro contemporáneo, como todo movimiento de vanguardia, va a dejar su impronta, pero a la vez será víctima de su eterno enfrentamiento con el público (Oliva, 2002: 264). De este tipo de experimentación teatral surgirán las salas alternativas. La Tartana abre en 1990 el Teatro Pradillo en Madrid, y lo hace como un espacio de experiencias interdisciplinares y así se crearan e irán abriendo salas hasta llegar a nuestros días, donde programan con regularidad todo tipo de espectáculos.

J. L. García Garzón dice sobre La Fura dels Baus que del fervor al horror, La Fura provoca todo un abanico de reacciones. Sus montajes tienen la capacidad de sorprender o sobrecoger, sus miembros son cruzados, especie de monjes de una orden feroz, iluminada y disciplinante, que se centra en la puesta en escena de sus obsesiones. Sus

propuestas albergan coherencia, desde el caos primigenio de *Accions* al apocalipsis místico y alucinado de *Tier Mon*, pasando por el rito iniciático y guerrero de *Suz/o/Suz*. El grupo recoge y reitera cada vez más elaboradamente sus pasos precedentes, el lenguaje acuñado por el grupo, sus códigos de batalla, sus constantes sadomasoquistas siempre efectivas y cierta tendencia al esquematismo. La música, de ritmo abrumador y reiterativo, las luces, los humos, los personajes deformes, la batería de ahorcados, las peleas con gigantescas cámaras de ruedas, las vagas referencias religiosas que remiten a una lucha entre la luz y las tinieblas, las llamadas a la conciencia primitiva y el resto de componentes configuran una personal estética de lo siniestro, mezclada con ternura y bestialidad y sublimado a partir de la violencia. Todo ello fuera del tópico.¹⁴⁷⁰

La Fura Dels Baus.¹⁴⁷¹

Este grupo catalán protagoniza un teatro atrevido y original en estos años. Es el fenómeno más singular y transgresor de la década de los ochenta. En sus comienzos, teatro de calle con elementos musicales de impacto. Su trabajo constante y sistemático lo convierte en el grupo español de mayor proyección universal, con provocativos espectáculos que recorren los cinco continentes. Fundado en 1979, el nombre del grupo - La fura (el hurón) dels Baus (un torrente de Moia en Barcelona convertido en un vertedero)- alude simbólicamente a su manera de enfocar el teatro, que explora los agujeros y laberintos más intrincados de la representación, buscando asentarse no en teatros a la italiana sino en espacios de carácter industrial y tecnológico, en los que aprovechan a menudo como atrezzo materiales de desecho. La mayoría de sus espectáculos tuvieron lugar en pabellones polideportivos o en naves industriales, donde recrean ámbitos actuales de culto como las discotecas. Sus primeros espectáculos estuvieron basados en la estética del teatro callejero y ambulante: *Vida i mirae/es del pages Tarino*, *Sercata*, *Baus*, *El patatús*, *El viatge al país Fura*, *El diluvi*, *Festival Fura* y *Records*. En su presentación, el colectivo hacía público un manifiesto -cuyo "redactor creativo" era Andrés Morte, el único nombre que se daba a conocer- que afirmaba como

¹⁴⁷⁰ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., "La Fura dels Baus: hay una luz al final del Apocalipsis", *ABC*, Madrid, 17 de julio de 1988, pg. 105.

¹⁴⁷¹ Sobre este grupo y sus montajes hemos consultado el amplio estudio que realiza la Revista *El Público*, en una edición especial para México, publicada en marzo-abril de 1987 y el cuaderno nº 34, de la misma revista, publicado en junio de 1988, y que recopilan una serie de artículos sobre dicho grupo. También hemos obtenido información a través de la página web del grupo (www-lafura.com).

objetivo la transgresión y la ruptura por encima de cualquier otra consideración: *constante alteración de nuestros comportamientos y códigos caducos, teatro de choque, detonantes de reanimación*, e incluso se autodefinían como una *organización delictiva*. Buenas cartas de presentación para aquel tiempo. Tanto como su primer gran trabajo, que deslumbrando a casi todo el mundo y les consagró como grupo. Se estrenó en Sitges y se llamaba *Accions* (Fura dels Baus, 1987: 37-40).

ACCIONS. Espectáculo del colectivo La Fura dels Baus. INTÉRPRETES: Pere Tantiñá, Miki Espuma, Miquel Baldosa, Carles Padrisa, Jürgen Muller, Alez Ollé, Marcellí Antúnez, Jordi Arús, Pep Gatell, Hanxel Xavier Cereza. Estreno 22 de octubre de 1983. En Madrid en el Antiguo Mercado de Frutas del 21 al 30 de septiembre de 1984.

Accions (1983) nos trae unos mensajeros del apocalipsis que presentan en el teatro “una pesadilla, una alucinación urbana, una obsesión”. Llegan estos febriles personajes, que tienden su trampa para cazar espectadores fortuitos, metidos en la ratonera y despiertos a la fuerza, golpeados en el pasivo papel de “voyeurs” de las filas numeradas, atrapados en un engranaje diabólico, juguetes de una violencia meticulosa, programada, casi científica. Nos cuentan “una visionaria historia de seres que surgen de su caparazón de crisálidas, acaso de nidos atómicos, larvas humanas que tratan de ganar el espacio” y se lanzan envueltos en placentas sobre nuestras cabezas hasta caer al vacío, estrellados contra el suelo en una hemorragia que termina barrida por los mangarriegas del asfalto (Pérez Coterillo, 1984d: 48). Es un espectáculo en él se anuncia y sintetiza su poética teatral a lo largo de estos veinticinco años, esto es, la creación de un ámbito sonoro y visual, que nada tiene que ver con los teatros al uso, en el que procuran envolver al público: *Cada acción* -decían en el manifiesto de intenciones- *representa un ejercicio práctico, una actuación agresiva contra la pasividad del espectador* (La Fura, 1988: 35). Actúan en el paso a nivel de una vieja estación de tren y dan pie a un nuevo concepto de escenografía, en la que el lugar de instalación tiene importancia capital. Una estética de locura y violencia, en la que ruido, estruendosa música rítmica, gritos y provocación visual (vómitos, ejercicios de sadismo, agresión entre actores y de estos con el público) producen una singular recepción, no siempre aceptada dentro de los códigos teatrales. Estética que coincide con claves de la posmodernidad, como agresividad, miedo y provocación y proponen una nueva ritualización. Las formas impiden cualquier reflexión o consideración sobre los contenidos y que de hacerse, revelaría una inquietante

ambigüedad. Los elementos engendran y mantienen el clima de miedo, que “se alimenta con la sensación de desamparo que siente el espectador ante la indiferencia de quienes actúan. Las fuerzas que le amenazan le ignoran como si fuera un insecto bajo la bota de un gigante”. El espectador es obligado a recorrer un itinerario donde ni una sola vez se le invita a participar, a compartir una situación. “El público se siente agredido por elementos incontrolables que sobrepasan su entendimiento” (Badiou, 1984b: 12-13).

Veamos cómo reacciona la crítica ante el nuevo grupo y su novedoso espectáculo. Para Xavier Fábregas las *Accions*, que tienen lugar en la osamenta de un edificio abandonado, en un paraje desolado, proponen un mundo sin piedad: “*La membrana se agita después que el golpe fatal ha abatido al individuo, fingiendo una vida que ya no es; el verdugo, víctima a su vez, se apresura a rasgarla. Por los cables que atraviesan el espacio, dos figuras deformes comienzan a deslizarse ortopédicamente*”. Si después de la alucinación queremos recurrir al análisis, los elementos que las *Accions* nos proporcionan son abundantes. Un trabajo de actores relacionado con técnicas del buto japonés, para ensayar un descenso hacia la crispación y el infierno. No un infierno metafísico, ni mitológico, sino real e inmediato, su infierno es la Humanidad. Las *Accions* nos ponen ante una realidad que nos hipnotiza y nos repugna porque es una realidad cotidiana, que solo por una actitud de defensa queremos negar. “*Tira del paisaje amable que hemos pintado sobre la violencia y nos dice: "¡Mirad!"*”. El resultado es una visión terrorífica y sugestiva para complacer al numeroso público.¹⁴⁷²

Joan de Sagarranos describe el desarrollo de este "ejercicio práctico", así llamado en el programa de mano: “Una vez dentro, se dan unas normas que prohíben el acceso a la primera planta, se aconseja al público se disperse por toda la planta baja y se informa que los materiales plásticos utilizados son inofensivos y lavables. En el patio una manguera y un par de bomberos. Comienza con la salida de un hurón de una trampilla del suelo, desnudo, tan solo un taparrabos, cubierto de barro, tierra, arena, ceniza. Luego otro como el primero, hecho un asco, retorciéndose y ensuciándose. Sale un tipo con un hacha y se dedica a destrozar la carrocería de un coche. Hubo traca, bengalas y cohetes. Luego otro hurón andando sobre zancos, imponente, como una momia, avanzando frente al público y hablando en alemán. Un número de funambulismo para un final brillante. Dos hurones, envueltos en plástico, llevando bolsitas de pinturas atadas al cuerpo, se deslizan colgados de cables hasta la pared recubierta de tela blanca. Al llegar, se dejan caer y quedan

¹⁴⁷² Crítica de FÁBREGAS, X., “Una estética de la violencia”, *La Vanguardia*, Barcelona, 12 de julio de 1984.

suspendidos contra la pared. Las bolsitas se revientan y todo se mancha de rojo, de verde, de azul”.¹⁴⁷³

Por último veamos la amplia reflexión que hace Enrique Centeno sobre el espectáculo y el grupo, de los que dice: subversión, transgresión, ruptura, impacto, confusión, revulsión, angustia. Constata que la Fura provoca al espectador, le hace participar en un ámbito cerrado donde, por la multiplicidad de espacios, debe moverse, trasladarse, correr -siempre de pie, no hay lugares destinados a actores ni a público-, y a contemplar la acción o a huir de ella aterrorizado. *Accions* se representa en naves industriales o en locales abandonados. Nos cuenta como la escasa iluminación con que se recibe al público en la nave, la larga espera a que es sometido una vez dentro, la grave voz de los altavoces avisando que no existe peligro durante la representación, suscitan una nerviosa inquietud, un temor oculto a veces entre risas, que domina hasta el final. Un espectáculo con inquietante música, medio estridente, en directo. Relata la entrada de la primera y escalofriante aparición: “*una figura humana, degradada, desnuda en su miseria estética y arrasada entre el detritus de los cubos de basura, aparece a través de un boquete practicado en el muro, con un realismo inquietante. ¿Degradante metamorfosis del hombre? ¿Videncia de un futuro presente? Todo el espectáculo parece encontrarse entre el apocalipsis y el absurdo, o acaso en el absurdo de un apocalipsis buscado y merecido*”. Dirá que La Fura rechaza cualquier lectura codificada de su trabajo, pero que sus *Accions*, portentosamente realizadas, están ahí. Ellos son hombres de hoy, con su visión -intuitiva o racional- de la realidad y del futuro; no pueden sustraerse a ello. “*El destrozo real a golpes de hacha de un automóvil, ejecutado con una furia casi demencial, vengativa, encierra significados evidentes. El signo y su significado son inequívocos. Se reproducen esquemas culturales, que el colectivo denuncia violentamente, en las víctimas de la vejación, el sometimiento, la tortura a manos de un ser dominador, que desciende del techo provisto de una antorcha*”. El crítico ve el rechazo de la coherencia narrativa para dar prioridad a situaciones, a la forma no verbal, a la desesperanza hacia todo lo existente y a la consideración del espectador como elemento activo. “*Al final de toda destrucción y depravación, queda la muerte violenta, seres que se estrellan contra un muro y cuya sangre, mezclada con placenta y líquido amniótico, será barrida hasta lo blanco, lo inexistente, lo absurdo*”. Finalmente valora el espectáculo *Accions*, del que dice que va más allá de una propuesta teatral por tratarse de algo irrepetible, sin fórmulas asimilables

¹⁴⁷³ Crítica de DE SAGARRA, J., Unos simpáticos punks”, *L’Espai-Dressanes*, Barcelona, 5 de mayo de 1985.

y que tal vez en esto resida la grandeza de este excepcional espectáculo, que ha inyectado vida y frescura a nuestro panorama teatral.¹⁴⁷⁴

SUZ/O/SUZ. Espectáculo del colectivo La Fura dels Baus en el que participan Miquel Badosa, Pere Tantiñá, Jürgen Muller, Caries Padrisa, Alex Ollé, Marcelli Antúnez, Jordi Arús, Pep Gatell, Xavier Cereza, Andreu Morte, Vidi Vidal, Leo Mariño. Coproducción del CNNTE y Ayuntamiento de Madrid, estrenado en Madrid, Antigua Funeraria de la calle Galileo del 30 de agosto al 15 de septiembre de 1985, dentro de la programación de Los Veranos de la Villa.

Este lenguaje *-furero* lo llaman ellos- caracteriza sus siguientes producciones, que junto con *Accions*, pasan a formar parte de una trilogía completada con *Suz/o/Suz* (1985), estrenada en Madrid, en 1985. En ella se asiste a una barbarie, una banda de predadores humanos, caníbales que parecen seres post apocalípticos, residuos feroces de un cataclismo. Civilización de seres en fase todavía animal, que utilizan la chatarra y los símbolos rotos -máquina, televisor, carro de supermercado-. Destrucción y creación, en una recuperación del buen salvaje de Rousseau, para darle la vuelta y hacer del canibalismo filantropía. El espectáculo se realiza con un preciso control del movimiento, aparentemente duro y agresivo, en medio del público móvil, y conociendo sus previsibles movimientos. Tránsito sabia y moderadamente controlada. Su gran valor es la representación de la furia. Música estridente y salvaje pero sin ser mera cacofonía o ruido ya que está muy sujeta a ritmo (Pérez Coterillo, 1985b: 7-14).

García Garzón lo considera un espectáculo menos agresivo con el público que el anterior pero aun así lo considera truculento. “Un espectáculo para lanzarse o largarse, pero una vez aceptado, la experiencia puede ser fascinante”.¹⁴⁷⁵ Y Eduardo Haro Tecglen también reseña el cuidado de no transgredir el orden, lo que implica menor participación del público. En el arranque, hay más voluntad de correr y moverse por parte de los espectadores que por la de los actores; luego se ve que no hay riesgo, que asistimos a una representación ensayada, pautada, medida, y que incluso infiltrado hay guardas de seguridad para evitar toda intervención no calculada. Para los que van atraídos por la leyenda de salvajismo del grupo es una frustración. Es un gran teatro y circo, exhibición

¹⁴⁷⁴ Crítica de CENTENO, E., “Entre el Apocalipsis y el Absurdo”, *Liberación*, octubre de 1984.

¹⁴⁷⁵ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “*Suz/o/suz*, fascinante ritual iniciático de La Fura dels Baus”, *ABC*, Madrid, 1 de septiembre de 1985, pg. 71.

de bellos cuerpos masculinos desnudos, capaces de fingir la violencia y representar el caos, pero dentro de las medidas del arte, de la inteligencia y del racionalismo.¹⁴⁷⁶

TIER MON. Del colectivo La Fura dels Baus. INTÉRPRETES: Pere Tantiñá, Jordi Arús, Alex Ollé, Xavier Cereza, Pep Gatell, Jürgen Müller, Marcel·li Antúnez, Caries Padrisa, Miquel Badosa, Mikel Summers y Sixto Peláez. Estreno: 10 de junio de 1988, en el Mercat de les Flors de Barcelona. En Madrid: Mercado de frutas de Legazpi del 7 al 26 de julio de 1988.

Con *Tier Mon* (1988), estrenada en Barcelona, finaliza la trilogía. Es una unión de música, luces, olores, cohetes, agua y fuego. Apenas setenta minutos en un espacio delimitado por cuatro torres de sonido y tres escenarios elevados. El público entra en el espacio y es obligado a desplazarse, con más de una carrera y algún trompicon. Un sonido rítmico, de relevante protagonismo, y ensordecedor, en momentos. Una música computerizada, que fusiona sirenas policiales, campanadas a muerte y todo tipo de bocinazos. En el montaje, de forma furiosa e inteligente, presentan a grandes trazos, el odio y la agresión, el miedo y el terror de la represión, la muerte, la humillación del individuo, la guerra y la locura, llevados hasta la frontera de lo tolerable a través de un "expresionismo biológico" efectivo, que llega a un final extraño y poco definido. Los actores con gran poder expresivo y sobrada bestialidad, llenan el espacio escénico de inmersiones violentas, desde soportes oscilantes; pendiendo de pértigas o de grúas son como ahorcados, con diuresis previa a su locura; comen lo que parece pienso, en un comedor de miserables rugientes y primitivos, bañados en potajes infectos; se golpean con barras, se ensucian, se degradan. Un espectáculo de atmósfera desasosegante con mezcla de factores religiosos, misa negra, barbarie, brutalidad, repugnancia. Todo comienza con campanas para terminar con una procesión tras una cruz de fuego escoltada por antorchas. Sonido de órgano de catedral y de panderos. Estampas nuevas de la Edad Media, con ahorcados, empalados, casi monjes, tinieblas, y mezclado con sus números de siempre, los veloces carromatos que pasan entre el público, sadismo, masoquismo, grandes duchas sobre sus pieles sudorosas y peleas con cámaras de ruedas de camión (Abellán, 1988a: 46-47).

La crítica ve en el espectáculo algo liquidado. PÉREZ DE OLAGUER cree que el discurso estético del grupo, acotado en sus tres últimos montajes, ya está acabado. Dice que en *Tier Mon* queda poco definida la relación espectador y actor y la establecida va

¹⁴⁷⁶ Crítica de HARO TECGLÉN, E., "Educados foragidos", *El País*, Madrid, 2 de septiembre de 1985.

contra el espectáculo. La Fura acosa a la masa de espectadores, los desplaza bruscamente con sus locas carreras con carromatos y los lleva de sorpresa en sorpresa. El público, de este modo, está más pendiente de no ser "atropellado" y de ver qué saldrá por artilugios semejantes a mangueras, que de ver la belleza brutal de algunas escenas. Consta que hay un sector de público que pasa de todo, cierra los ojos y consume los minutos bailando al ritmo del espectáculo. El crítico se pregunta, cuáles son los límites entre ficción y realidad y hasta qué punto forma parte de los objetivos del grupo el sobresaltar al espectador e impedirle contemplar y reflexionar sobre las magníficas escenas. Unas escenas de gran fuerza dramática y visual pero con temas no resueltos y una sensación en el aire de que algo se acaba con él. Cree que a La Fura le ha llegado la hora de la reflexión y de afrontar nuevos retos, aun dentro de una estética que conserva su poder de sugestión.¹⁴⁷⁷ De la misma opinión es ANTON BENACH sobre el grupo que, considerando que sus iconos y la opacidad tenebrosa e inquietante de sus esculturas animadas, de sus monstruos rapados, son imágenes muy elaboradas por su peculiar dramaturgia, ve que con esa carreta que le pisa a uno los talones o que con las salpicaduras de talco que pueden lloverle al espectador, consiguen incordiar y distraer, volviéndose contra el interés del "relato". También cree que *Tier Mon* se sitúa ya en una vía liquidada y que la estética de La Fura puede hacer un provechoso camino, pero para ello han de dejar apreciar, con mayor confianza en su capacidad de sugestión más que de sorpresa, las explosiones plásticas valiosas que se producen y que ahora pasan inadvertidas por las pautas discursivas que sus inventores parecen escamotear.¹⁴⁷⁸

Según GARCÍA GARZÓN, *Tier Mon*, como las dos anteriores partes de la trilogía, puede suscitar la adhesión sin paliativos y el rechazo más absoluto. Su trabajo, dice, explora una veta compleja en la que acechan los peligros de la reiteración y de la inconsecuencia. Considera que el teatro no es solo ruido y efectos especiales, y La Fura es algo más, arriesga en cada apuesta.¹⁴⁷⁹ HARO TECGLÉN refleja en su crítica que hay un mayor estudio del espectáculo, por parte del grupo, con respecto a los anteriores y un mayor control: "El público se dispone a correr huyendo pero ahora son menos bestiales y ni el deseo del miedo justifica las huidas. Todo está bajo control, y se nota más que nunca.

¹⁴⁷⁷ Crítica de PEREZ DE OLGUER, G., "¡Alucina vecina con la Fura dels Baus!", *El Periódico*, Barcelona, 14 de junio de 1988.

¹⁴⁷⁸ Crítica de BENACH, J. A., "La Fura dels Baus y el juego de los equívocos", *La Vanguardia*, Barcelona, 13 de junio de 1988.

¹⁴⁷⁹ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., "La Fura dels Baus: hay una luz al final del apocalipsis", *ABC*, Madrid, 17 de julio de 1988.

Hay algunos baches. Los ahorcados están demasiado tiempo en sus pértigas, los encajonados en un comedero tardan mucho en devorar. Los espectadores se van cansando de seguirlos, y el ritmo sonoro es agotador para seguir bailoteando. Pero hay que añadir una rara perfección, una preparación física singular, dominio de las fuerzas que desatan seguridad en las torres y artilugios móviles y calidad del sonido-ruido”.¹⁴⁸⁰ Y ANDRÉS AMORÓS cree que uno puede comulgar o no con esta estética, pero reconoce la buena calidad técnica del grupo y su eficacia comunicativa. Bajo la apariencia de espontaneidad, la disciplina es férrea. Las descargas de violencia están absolutamente controladas. No tema el espectador, no sufrirá más agresión que algún pisotón de sus vecinos. “El público debe reflexionar si esta violencia es una vacuna o una apología de la que nos rodea cada día”.¹⁴⁸¹

NOUN. Creación de La Fura dels Baus. DIRECCIÓN: Jordi Arús, “Hansel” Cereza, Miki Espuma, Pep Gatell, Jürgen Müller, Álex Ollé, Carlos Padriisa, Pera Tantiña (La Fura). INTÉRPRETES: Paul Berrondo, “Hansel” Cereza, Encarna Codina, Beth Escuder, Blanca Li, Juan Márquez, Teresa Martínez, Jürgen Müller, Juan Navarro, Álex Ollé, Barbara Quetglas, Pera Tantiña, Carme Traveseries, Manuel Villanueva, Rafael Vives y “Zarasqui”. VESTUARIO: Quel Doblas y Rosa Carol. ILUMINACIÓN: Ramón Rey. MÚSICA: Ian Britton, Miki Espuma, Juanjo Ezquerra, Ginesa Ortega, Carlos Pedriisa, José Manuel Pinillo y Antón Reixá. VIDEO: Ramón Rey. Estreno en Le Hangar de la Foy de Nantes el 15 de octubre de 1990. En Madrid: Centro Cultural Conde Duque del 6 al 24 de mayo de 1992.

Al llegar a este título, de la quincena de componentes que iniciaron el proyecto, quedan solamente tres. Sus montajes, hasta ahora, han suscitado cierta polémica. *Noun* (Nantes, 1990), parte de una gran estructura metalúrgica, que convierte barras en pasillos, cuyas cavidades albergan grandes altavoces, bidones, tuberías, bombillas, brazos articulados. Una estructura que se mueve y de la que penden cinco placentas, que descubren formas humanas, larvas que se mueven. Música electrónica y monótona y un espectador que se siente desamparado e inseguro. Si *Accions*, *Suz o Suz* y *Tier Mon* son títulos onomatopeyas surgidos de los montajes, que asumen la definición de lo indefinible. *Noun* tiene el significado de “*Y en el principio era el caos*”. Con ello La Fura sigue hablando de la humanidad, esta vez de una humanidad que vive en simbiosis con la máquina... “*Aparece una espacie de aviador sentado en una silla colgante con pedales de bicicleta*

¹⁴⁸⁰ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “La furia y la mística españolas”, *El País*, Madrid, 10 de julio de 1988.

¹⁴⁸¹ Crítica de AMORÓS, A., “La violencia controlada de la Fura dels Baus”, *Diario 16*, Madrid, 15 de julio de 1988.

y entorno a un ojo o un cerebro que tiene un papel significativo en el espectáculo como centro y alma de las sucesivas imágenes y acciones de los actores”. Si en los anteriores espectáculos había una escenografía con varios puntos de atención, aquí hay un espacio escénico en el centro y sobre el o bajo él se desarrolla todo. El público penetra en la estructura tras los primeros momentos de vacilación. “*Fuego y placenta que se abren derramando su líquido al suelo dejando embriones colgados*”. Los materiales son considerados como texto genuino, construyen formas, tactos, texturas, una sensación estética de ciencia ficción. Veremos hombres en las entrañas de una máquina, partes de un mundo de pesadilla en el que la máquina es la superestructura inteligente que domina al ser humano, que existe mientras este distrae su tiempo con peleas o sexo. Las mujeres acosan a los hombres, pelean por el macho. Una pulsión sexual, que en anteriores funciones no estaba explícita, y que ahora, con la incorporación de mujeres, implica una concreción de impulso sexual, un acto sexual explícito. Importancia de la música que da un giro, siendo en directo y con un efecto sonoro envolvente. Una especie de torneo, de “collage visual”, de definición sin contenido, de signifiante sin significado y que en conjunto ordena una idea tratada por los escritores de ciencia ficción, transformada en alegoría de la existencia (Fondevilla, 1990b: 8-16).

En su crítica, Enrique Centeno deja claro, que de la Fura de *Accions* ya no queda nada. Afirma que se veía venir desde sus últimos espectáculos y cree que este *Noun* es ya la antología de todas sus servidumbres. Dice, que ahora han descubierto las posibilidades de una alta pasarela, de pantallas de vídeo, de vehículos eléctricos, de artificios y rapados actuantes colgados de garrochas deslizantes al son de una música-disco insoportable. Piensa que solo importa el ruido, la sorpresa, el temor del espectador que contempla el espectáculo entre el asombro y el desconcierto. Cree que aunque nadie entienda nada, esto es lo de menos porque se busca premeditadamente el desconcierto, la violencia, la afirmación del vacío o la “*performance anticreativa*”. Y termina recriminando que las instituciones subvencionen con tantos medios, algo como esta insoportable y ruidosa representación, que no se diferencia en nada de un concierto wagneriano desde helicópteros con el marchamo inequívoco del neonazismo. La historia que presentan es imposible de seguir, probablemente tampoco ellos se lo proponen, porque todo consiste en meter ruido, atemorizar y sorprender al espectador y dar la imagen de un vacío violento, ruin y estúpido, imitando al cine basura de ciencia ficción. Ellos lo hacen peor,

pero inquieta que esta ideología fascista nos toque con su aliento y encima tengamos que pagarla.¹⁴⁸²

MTM. CREACIÓN y DIRECCIÓN La Fura dels Baus (Jordi Arús, “Hansel” Cereza, Miki Espuma, Pep Gatell, Jürgen Müller, Alex Ollé, Carlos Padrissa, Pera Tontiña) INTÉRPRETES: Joana Barcía, Juan Carrasco, Mia Esteve, Vanesa Dinger, Carles J. Figels, Gerardo García, Pedro González, Doménech Guzmán, Víctor Goñi, “Hansel” Cereza, Xavier Juan Torres, Miguel Lôco, Carlos Martínez, Jürgen Müller, Juan Navarro, Antonio M. Gonçalves, Ramón Tarés, Semolina Tomic, Soles Velásquez, Rafael Vives. LUGAR: Estadio de la Comunidad de Madrid (Festival de Otoño) del 30 de septiembre al 14 de octubre de 1994.

MTM (Lisboa, 1994) es una alegoría sobre la manipulación de la información que realizan los grandes poderes políticos, económicos y sociales a través de los medios de comunicación. Pretende reproducir el proceso de la noticia, que se modifica en función de unos u otros objetivos. La verdad aparece aquí como resultado de las mil maneras distintas de relatar un suceso o transmitir una idea. Para lograr este objetivo, el espectáculo, crea un tejido de imágenes falsas, de ficciones que los espectadores confunden con la realidad. Una escenografía neutra con dos muros de espejos en los laterales y un frontal para las proyecciones y cientos de cajas de cartón para construir las escenas. El espectáculo trata de poner en cuestión el papel del individuo en la sociedad, ligada a la manipulación y la mentira.

En su crítica, Haro Tecglen reseña, que encontró sadismo entre ellos y que el público fue agredido por los decibelios, las luces violentas, los propios actores, unos volúmenes enormes que arrastraban por la pista y por un espacio único para la acción y la contemplación. Cree el crítico que la introducción de mujeres mejoran las situaciones para el sadismo, aunque este no se ahorra entre los hombres. El tema de la manipulación de la información brota en este espectáculo en el momento en que pretende ser informativo y crítico y lo hace utilizando eslóganes demagógicos. Termina Haro Tecglen diciendo, que mejor *La Fura* anterior, sin propósito, con situaciones insólitas, atletas espléndidos y arriesgados, provocadores natos. Ahora no falta perfección y el público estuvo gustoso, pero sin entusiasmo.¹⁴⁸³

Enrique Centeno, tras recordar el espectáculo anterior, manifestará, sobre este, similares opiniones: “Otra vez mensaje de violencia e irracionalidad, y de nuevo

¹⁴⁸² Crítica de CENTENO, E., “Basura Nazi”, *Diario 16*, Madrid, 12 de mayo de 1992.

¹⁴⁸³ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Sin entusiasmo”, *El País*, Madrid, 2 de octubre de 1994.

subvencionados por instituciones democráticas. Una puesta en escena meticulosa, elaboradísima, sin límites de medios mecánicos, luminotécnicos, de sonido o de electrónica. Todo funciona de modo espectacular, grandioso, exacto. La iconografía es de un clasicismo nazi tópico, con hermosos y violentos desnudos masculinos, de cuerpo tatuado, cabezas rapadas o vestimentas paramilitares. Las consignas, imágenes y frases proyectadas en pantalla gigante apelan a la raza, al "orden nuevo", a la violencia, al falo como rey, al Estado como salvador del mundo. “Dudo que Hitler imaginara una escenificación tan perfecta de su mensaje destructor”. En realidad nadie se entera muy bien de qué va el espectáculo. Se escucha, siempre de pie, una atronadora música *bakalao* y se suceden acciones más o menos inconexas de gran brillantez, especialmente de violencia, como degollamientos, disparos, masacres o repugnancias, a las que suele suceder el mensaje del dichoso "orden nuevo" sobre las ruinas de la civilización anterior, la inutilidad de la ciencia -como ejemplo, el suicidio de un investigador fracasado- o la necesidad de un Estado purificador. El mesianismo de La Fura dels Baus es irracional, como suele serlo cualquier ideología de este cariz, de modo que no cuentan nada, no reflexionan nada, escupen, atemorizan, atruenan con sus ruidos, destruyen y levantan el brazo en saludo romano con cara de asco y de odio. Proponen una estética y una idolatría de la violencia y la irracionalidad. Luces rojas envolviendo una nueva puerta de Brandemburgo, desfiles paramilitares, pistolas, violaciones, consignas contra la razón, el Estado como ser supremo, gritos vociferantes e imágenes proyectadas siempre en estruendoso sonido. Al final, caras descontentas, decepción y desconcierto, se trataba de una apología del totalitarismo de Estado, de la violencia, de la selección racista, del triunfo del fuerte, de la veneración al físico, del canto a las armas...”.¹⁴⁸⁴

En una reflexión posterior, Enrique Centeno, escribe que en este espectáculo: “lo cierto es que, la transgresión inicial fue adoptando códigos y contenidos primeramente confusos, después rechazables y finalmente ideológicamente insultantes”. El autor de esta crónica (Centeno) así lo manifestó, claramente con motivo de sus dos últimos estrenos en Madrid y la compañía, utilizando su "derecho de réplica", le acusó en grandes proyecciones, en representaciones sucesivas, de "manipulador". El crítico dirá: “dada la irracionalidad e incomprensibilidad del espectáculo -es uno de los muchos síntomas del grupo- probablemente fueron pocos los espectadores que, sumergidos en la alienación colectiva, comprendieron la respuesta” (Centeno, 1996: 357).

¹⁴⁸⁴ Crítica de CENTENO, E., “Vuelven Los Nazis Subvencionados”, *Diario 16*, Madrid, 2 de octubre de 1994.

MANES. AUTOR: La Fura. CREACIÓN: Rafael Vives. Nico Nubiols. DIRECCIÓN: Pera Tantiña. INTÉRPRETES: Younes Bachir, Joana Barcía, Milena Biancospino, Ágata Correz, Vanesa Dinger, Carles Figols, Víctor Goñi, Susana Goulart, Nika Marijuan, Juan Márquez, Alberto Olivares, Pepa Sabaté, Borja Sagasti, Semolina Tomic. ESCENOGRAFÍA: Nico Nubiola. MÚSICA: Big Toxic. En Madrid: Cuartel Daoiz y Velarde del 16 de octubre al 10 de noviembre de 1996.

Manes (estrenado en El Ejido, Almería, 1996) es un espectáculo de lenguaje furero, que sigue la línea de los anteriores, y que es para el grupo la primera puesta en escena de una ópera. Parte del concepto de diversidad cultural para elaborar las distintas partes del espectáculo, que quieren transmitir los nexos comunes a toda la humanidad: nacimiento, muerte, sexo, comida. Está basado en una gramática de la simultaneidad y no de la continuidad. Es un zapping de emociones y sensaciones. Una dramaturgia ahistórica en el que el argumento es el aquí y ahora. Un conjunto de escenas contrapuestas en las que distintos mundos comparten espacio y tiempo. Un cuento gótico que asiste impasible al choque de intimidades, sorprendidas por la luz indiscreta. Muestra las actitudes humanas que por obra y gracia de la cultura permanecen ocultos tras el telón de la casa, la familia, el grupo... No tiene línea argumental al uso, imposible describir la peripecia. Este espectáculo hará decir a Haro Tecglen, en su demoledora crítica, que el grupo ha entrado en decadencia. Que la descripción de mundos absurdos y misteriosos, han ido quedando en un sadomasoquismo que se va limitando entre los intérpretes y no pasa al público. Que sobre el público cae un mazazo de decibelios, algún chapuzón o gotas espurriadas por los acróbatas. Que el valor que se dio al asco ya no está y el sentido de participación del público ha desaparecido. Y, por último, que ya no provocan el entusiasmo de antaño.¹⁴⁸⁵

En todos sus espectáculos el ideal es alcanzar el teatro total, para ello plantean la relación del hombre con las nuevas realidades de fin de siglo, particularmente su relación con la máquina, la vuelta a la pureza del hombre -los desnudos son recurrentes-, al juego y al rito. En 1998 inician otra línea teatral en la que se da más importancia al texto, es el caso de *F@usto*

F@USTO VERSIÓN 3.0. AUTOR: La Fura dels Baus. TEXTOS: Pablo Ley. DIRECCIÓN: Alex Ollé, Carlos Pedrissa, INTÉRPRETES: Younes Bachir-Lafrits, Carles Figols, Miquel Gelabert, Andrés Herrera, Anabel Moreno, Santi Pons, Jordi Puig, Sara Rosa, Merce Rovira. ESCENOGRAFÍA: Roland Olbeter, VESTUARIO: Jaume Plensa. Sala Olimpia del 17 de septiembre al 1 de noviembre de 1998.

¹⁴⁸⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Una cierta decadencia”, *El País*, Madrid, 18 de octubre de 1996.

F@usto versión 3.0., destaca por que es el primer espectáculo del grupo relacionado con el mito de Fausto y, por añadidura, el primero que utiliza un teatro a la italiana como escenario. La idea del Fausto, tan próxima al arte moderno y al hombre moderno, será el tema de algunos trabajos que realizará el grupo más adelante. En este, parte de Goethe para realizar una versión libre en la que permanece el sentido y se modifica el paisaje, que se actualiza. Fausto sigue siendo presa de la insatisfacción, pero ya no pacta con el diablo, ahora Mefisto no es más que su lado oscuro, su yo oculto por las convenciones. Margarita sigue siendo la eterna víctima, un paradigma que se comete contra el débil.

Según Medina Vicario, La Fura busca y logra que sus espectadores se salven de lo simple o lo tedioso y lo hacen invitando a la arriesgada búsqueda más allá de lo conocido. Este Fausto canaliza su pericia a través de la informática, el vídeo, internet y la realidad virtual, gracias a un soporte tecnológico perfectamente sincronizado. Tecnología y arte fundidos en un cometido bien perfilado, donde los soportes visuales y sonoros potencian la presencia actoral y el perfil nítido de los personajes. Consiguen con ello el fin último de todo espectáculo teatral: “la necesidad de que los receptores defiendan o nieguen lo visto, dialécticamente con el apasionamiento que induce la catarsis” (Medina Vicario, 1998: 30).

OMBRA. AUTOR: La Fura dels Baus. CREACIÓN y DIRECCIÓN: “Hansel” Cereza. TEXTOS: David Martín. INTÉRPRETES: Abraham Hurtado, Juan Navarro, Óscar Rabadán, Isabel Rocatti, José A. Benítez, Eduardo Zamora. BAILAOR: Javier Latorre / Fernando Romero. CANTANTE: Concha Buika / Danna Leese Routh. ESCENOGRAFÍA: Jordi Castells. VESTUARIO: Marga Binout. MÚSICA: Miki Espuma. COREOGRAFÍA: Javier Latorre. Teatro Madrid del 20 de enero al 21 de febrero de 1999.

Ombra (1998) tuvo como hilo conductor la figura de Federico García Lorca y acercó el trabajo del grupo a una fórmula más intimista, pero sin perder la fuerza que había caracterizado sus propuestas. El espectáculo se arma a partir de textos de Lorca y propone un acercamiento a la vida del poeta. Una autopsia lírica, marcada por la música, de uno de los creadores más relevantes del siglo XX. Ahonda en su carácter de hombre, antes de mostrar sus rasgos como autor y como figura universal. La proyección de la imagen de Lorca supone entrar en un mundo de presencias suaves, de huidas, de lamentos en voz baja. Todo lo que aparece en el escenario mantiene un guiño de levedad. La palabra, la imagen y las músicas se funden en un solo haz que ilumina un recuerdo, una frustración.

Arranca con su asesinato, el tiempo que transcurre entre la ejecución del hombre y su muerte clínica. La Fura propone una autopsia lírica, proyectada, una radiografía sentimental. A través de una imaginaria extracción de su cuerpo, se da vida a unos personajes, que trazan el carácter del personaje que los representa. Un espectáculo intimista, que muestra la versatilidad de los códigos desarrollados por La Fura.

Resumimos a continuación la crítica que Haro Tecglen realizó sobre el espectáculo: “Breve sucesión de signos visibles y audibles (mejores los musicales que los hablados), unos recuerdos de versos del asesinato, una figuras pendientes del espacio, unos zapateados y unas canciones. Sabiduría, buena terminación y mantenimiento de la atención del espectador. Poco Lorca a pesar de sus versos, pero buena plástica. Las ideologías y metafísicas no tienen aquí demasiado sentido, aunque si lo tiene la libertad con que juegan con las figuras, los sonidos y el espacio.”¹⁴⁸⁶

Sus siguientes espectáculos son *Furamovil* (1999) y *Obs* (2000), que es una adaptación de *Macbeth*. Después vendría, un espectáculo en 2002, basado en la obra del marqués de Sade, *La filosofía en el tocador* y que titularon XXX, Y en Florencia, ese año, montan otro espectáculo sobre la *Divina Comedia*. Su concepción dinámica del teatro está llevada a otros espectáculos, como la inauguración de los Juegos Olímpicos en Barcelona (1992), la publicidad (realizando anuncios para Pepsi-Cola, Mercedes Benz, Swatch o Peugeot), el cine (con la película *Fausto 5.1*, 2001) y la ópera *Atlántida* (Granada, 1996), *El martirio de san Sebastián* (Roma, 1997) y *La condenación de Fausto* (Salzburgo, 1999).

El trabajo de La Fura es eminentemente colectivo, y en él se involucran varios artistas, como actores, directores escénicos, artísticos y músicos. La Fura ha creado su propio lenguaje, el “lenguaje furero”, una superación del lenguaje teatral convencional, que acude a la música, el movimiento, la *performance*, el uso de materiales naturales e industriales, la aplicación de las nuevas tecnologías (el vídeo, el ordenador), y la ruptura de los espacios convencionales. La espectacularidad de La Fura echa sus raíces en el Teatro de la Crueldad de Artaud, pero más radicalmente diríamos que las echa en el teatro ritual de la Antigüedad. Lo ha señalado muy bien Carlos Padrissa: “La base de nuestro lenguaje está en el principio de la tragedia, cuando los hombres eran semidioses. La base está en el mundo anterior a la dualidad entre razón y sentimiento. Nuestras ceremonias maman de la Grecia clásica y se alimentan de la Edad Media, siguen el curso secreto de los rituales”.¹⁴⁸⁷

¹⁴⁸⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Más Lorca”, *El País*, Madrid, 26 de enero de 1999.

¹⁴⁸⁷ PADRISSA, CARLOS, www-lafura.com.

La Fura cuestiona no solo los límites de la representación, sino los del propio arte dramático.

Bekereke.

Bekereke empieza haciendo teatro de calle en el año 1980, tras la escisión del grupo Txiruliruli. Se instalan en Álava, donde viven en comuna y donde preparan sus espectáculos. *Lorratzean* (1981), es su primer montaje de calle, del que hicieron dos versiones, la segunda estrenada en 1982. Su primer montaje de sala es *Fábula de la sirena y los borrachos* (1983), basado en el poema de igual título de Pablo Neruda. Otros espectáculos de calle completan su producción, que en sus comienzos están anclados en fórmulas del "tercer teatro" y modos procesionales de Eugenio Barba, zancos, banderas y tambores, grandes imágenes para la calle. Su evolución hacia el teatro de sala queda definitivamente marcado con los títulos: *Al fondo a la derecha* y *Eco*. En estos espectáculos se encaminan hacia la investigación expresiva, en una línea de teatro de imágenes poco convencional. El primero ya tiene una estructura espacial cerrada al margen de los grandes volúmenes (zancos, figurotas, pirotecnia,...) pero es en *Eco* donde la intensidad, el rigor y la exactitud en el teatro obliga a ser visto de frente (Barea, 1985: 26).

ECO. Del colectivo Bekereke. DIRECCIÓN: Jill Greenhalgh. INTÉRPRETES: Elena Armengod, Anna Rita Fiaschetti, Miguel Muñoz, Miguel Olmeda, Carmen Silla y Manuel Tebar. Estreno: 2 de mayo de 1985 en el Festival de Sitges. En Madrid: Sala Olimpia del 8 al 10 de noviembre de 1985.

Eco (1985) es un espectáculo de sala. Según declaraciones del grupo, la línea central de la historia es la pérdida de la memoria de un hombre, que ha de enfrentarse con su pasado. En él aparecen sus amantes, sus amigos, su soledad. En su necesidad de vivir, vive una lucha con los fantasmas de su memoria. El clímax de esta confrontación se extiende entre la agresividad, la risa y el llanto, concluyendo en un relax solitario. "Hemos querido tejer un clima con poesía y crudeza, entre la calidad de la intimidad y la frialdad de la distancia, lleno de matices difuminados que cuentan una historia de amor como si de un recuerdo borroso se tratara" (*Deia*, 23-05-1985).¹⁴⁸⁸

¹⁴⁸⁸ Crítica, "Eco, todas las posibilidades de relación entre la mujer y el hombre", *Deia*, Bilbao. 23 de mayo de 1985.

En *Eco* se mantiene ese ramalazo fantástico y mítico de sus primeros espectáculos de calle pero ahora “apuntan una veta urbana, vanguardista, en la que la condensación y la economía en el espacio les obligan a un esfuerzo de afinación y rigor mayor”. *Eco* es una dolorida pesadilla sobre la capacidad humana para organizar minuciosas formas de infelicidad y desamor. Tras la pérdida de memoria de nuestro protagonista, “la realidad se mezcla con los deseos frustrados, con los fantasmas que nos persiguen a lo largo de la vida. Las sensaciones de viejas heridas se superponen a la vida presente. Hay una doble relación afectiva con dos mujeres: una cotidiana y otra esporádica e idealizada. El protagonista ha de enfrentarse a sus recuerdos y revivirlos”. El espectáculo presenta una anécdota mínima, cuidada estética y unidad de estilo, dentro de un clima frío y una poética distante y cruda que rechina a los ojos del espectador, y donde los actores se integran como una pieza más en el juego compositivo. “*Eco* propone la inmersión en un escenario que es la metáfora del agobio, la visión estilizada y difusa de la angustia de las pesadillas” (Barea, 1985: 26).

El crítico Iñaki Ortubay opina:

*No hay hilo conductor, la historia surge como una pesadilla real en la que los personajes se superponen en planos instantáneos, sin esperar turno para salir, rechazándose y atrayéndose. No buscan la profundidad psicológica, ni el mensaje del simbolismo, tan solo belleza de líneas y volúmenes. La obra parte del hombre enfrentado a sus recuerdos y se resuelve envolviéndola en formas totalmente actualizadas. Una chapa de metal en lo escenográfico, luz semicenital para recrear multitud de climas y explotar el reflejo metalizado y el color. La música sintetizada que transporta obsesivamente al espectador al escenario. En definitiva una gama de sensaciones ante las que el público queda expuesto dejándose mecer.*¹⁴⁸⁹

García Garzón, en su reseña, la considera una historia contada con lenguaje poético a través de una serie de imágenes. “La historia de un hombre enfrentado a sus recuerdos, que revive sus amantes, amigos y su incapacidad para llegar a ellos. Una confrontación consigo mismo que nace de la necesidad de cambiar”.¹⁴⁹⁰

¹⁴⁸⁹ Crítica de ORTUBAY, I., “*Eco*, una nueva experiencia teatral”, *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 3 de junio de 1985.

¹⁴⁹⁰ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “*Eco*, de Bekereke”, *ABC*, Madrid, 25 de octubre de 1985.

SENTIDO ÚNICO. Del colectivo Bekereke. DIRECCIÓN: Elena Armengod. INTÉRPRETES: Anna Rita Fiaschetti, Miguel Muñoz, Miguel Olmeda, Carmen Silla y Manolo Tebar. ESCENOGRAFÍA: Carlos Pérez. ILUMINACIÓN: Tom Donnellam. Estreno: 20 de abril de 1987, en el Festival de Murcia. En Madrid Sala Olimpia del 30 de septiembre al 4 de octubre de 1987.

Sentido único (1987) es una historia que se desarrolla durante las 24 horas de un día en el centro de una ciudad. Descubriendo cómo esa masa de gente, aparentemente uniforme, está formada por una multitud heterogénea y llena de contrastes, donde la soledad es un denominador común y todos sueñan con otra realidad, que no saben o no se atreven a encontrar. Cada personaje nos sorprende por su doble vida u otras facetas escondidas de su personalidad. Hay encuentros fugaces, desencuentros. (Fragmento del programa). Es la visión esquematizada de los movimientos de un grupo de personajes, en un marco urbano, a lo largo de un día. “Situaciones individuales y públicas en sentido de conocidas, de sabidas por ser comunes: el despertar, el transporte, el trabajo matinal y sus incidencias, la comida urgente, el ocio que permite la gran urbe, la diversión, la fiesta, el sueño y la vuelta a empezar”. Acciones mimadas, sin texto, composiciones sin intimidad, con extrañamiento, movimientos de mecanización insensata, de camino sin término y en dirección a ninguna parte. En un primer bloque “vemos gentes disparadas, que caminan sin objetivo aparente, si recado que dar, urgidas por nada y que no acaban de llegar a parte alguna. Y sin embargo, aparentemente familiares, parecidas a todo el mundo”. Un comienzo entre el público y un segundo bloque, ya más concretado en el tinglado escénico, donde el artilugio teatral es más pleno que el *happening* con que se abre (Barea, 1987: 71). Cree Pedro Barea que en *Sentido único* lo privado está desvestido de lo singular, mecanizado, y lo público como asiento de lo impersonal e inhumano. La calle, el trabajo, la diversión, los lugares de encuentro. Espacio único donde cada acción parte de una luz y música mecánica, como el boceto de lo representado. Búsqueda de sensación de extrañeza y disfuncionalidad en los encuentros que la trama provoca. Carácter de trabajo en progresión, nunca acabado del todo, discontinuidades, reiteraciones y caídas de ritmo. Sin sonido cotidiano, solo ruido como elemento deshumanizador, que aparece fugazmente, para resolverse con música en todo el espectáculo.¹⁴⁹¹

Para Fernández Casares la imaginación plasma pasajes habituales cotidianos por medio de una copia fiel y minuciosa. Comunicación telefónica independizándose de lo que sucede alrededor, por grave que esto sea; las maquinales diligencias burocráticas; las

¹⁴⁹¹ Crítica de BAREA, P., “Boceto urbano”, *Deia*, Bilbao, 2 de mayo de 1987.

encarnizadas disputas por motivos triviales; los movimientos en la oscuridad del cine para estar, por varias causas incluida la erótica, donde más conviene... Limitado a movimientos corporales, silenciando la palabra, concentrada la atención en posturas y gestos surge la reflexión, lo contemplado, más que retrato, es revelador de cuánto hay de rutina, indiferencia y egoísmo en la conducta humana.¹⁴⁹²

SE PROHÍBE... Del colectivo Bekereke. DIRECCIÓN: Pip Simmons. INTÉRPRETES: Elena Armengod, Anna Rita Flaschetti, Miguel Olmeda, Manuel Tebar, Natxo Val y Eguzki Zybía. ESCENOGRAFÍA: Carlos Pérez. Estreno: 10 de enero de 1989, en Azazeta (Álava). En Madrid: Centro Cultural Galileo del 16 al 21 de mayo de 1989.

En *Se prohíbe...* (1989). El escenario acumula basuras de vertedero, harapos, blasfemias y obscenidades. Se supone que una explosión destruye un edificio, vivienda de pobres, que salen a la calle. Estos esperan el socorro del sistema que no llega y se liberan de lo prohibido. En esta espera parodian bodas, banquetes, comida, entierro. La parodia se compone de elementos repugnantes y en forma asquerosa se muestra la comida o el sexo, las relaciones mutuas, las ropas. También las palabras (Barea, 1989d: 25-26).

Cree Haro Tecglen que la protesta contra la sociedad o el sistema da la sensación de ser un propósito secundario y que el principal, es el exhibicionismo de materiales descalificados en la búsqueda de provocación o escándalo. Considera que es inútil, porque el público burgués lo tiene asumido y resulta tópico. Dice de Bekereke, que realiza su atildada porquería con disciplina y vocación y que se exhibe, se retuerce, dice sus palabras, produce sus explosiones y sus violencias aparentes, y no consigue más que frialdad y alguna risa suelta y convenida. “Infracciones calculadas, grotescas y contradictorias dentro de las buenas maneras, usos y costumbres”.¹⁴⁹³

Para Alberto de la Hera carece de las más elementales cualidades. “Como texto no tiene pies ni cabeza y el espectador se pierde intentando desentrañar un mensaje o un argumento”. Frases, palabras, cambiando continuamente de tema, si es que puede intuirse un tema. Dirá que la puesta en escena cambia constantemente de estética o de criterio, que tan pronto está en clave de esperpento como de comedia burguesa, de distanciamiento de origen brechtiano o de teatro del absurdo. “Un cóctel que no hay quien beba”.¹⁴⁹⁴

¹⁴⁹² Crítica de FERNÁNDEZ CASARES, J., “Sentido único”, *Información*, Alicante, 10 de septiembre de 1987.

¹⁴⁹³ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Teatro basura”, *El País*, Madrid, 19 de mayo de 1989.

¹⁴⁹⁴ Crítica de DE LA HERA, A., “*Se prohíbe...*”, *YA*, Madrid, 20 de mayo de 1989.

EL VENDEDOR DE ESPEJISMOS. Del colectivo Bekereke. DIRECCIÓN: Elena Armengod. INTÉRPRETES: Elena Sustatxa, Marta Sánchez, Ana Elordi, Natxo Val y Javier Muela. IMÁGENES: Tom Donnellan. Estreno: 5 de abril de 1990, en la Estación del Norte, de Bilbao. No se estrena en Madrid.

El vendedor de espejismos (1990) es su siguiente espectáculo, que ya no aparecerá en la cartelera madrileña. Es un experimento con imágenes y sonido de connotaciones que recuerdan el cambio, el cruce de rostros. Los actores comienzan entre los espectadores, cual invasión perturbadora de la seguridad y gregarismo que ofrece ser público. Ofrecen flores ajadas, palabras ininteligibles, servicio de limpiabotas o arrastran con esfuerzo una calavera. Viajeros cuyo itinerario son las diferencias culturales y los estados de ánimo cambiantes, la extrañeza del tránsito dentro de una experiencia individual y subjetiva ante lo diferente, viaje espiritual que superpone su equipaje al del público. Abandonaran este inicio de mestizaje para pasar a pura contemplación. Una tormenta de imágenes, experimentación expresiva, placer por las imágenes de lo terminal, provocación estetizante, que produce en el público perplejidad ante lo impenetrable, risas, ira, sensación de burla. Interpretación tensa con momentos bellos, fugaces, también desorden, casualidad, cabaret, melopeas y teatro social. No se mueve en la dramaturgia escénica convencional.¹⁴⁹⁵

Según Carlos Bacigalupe esa mezcla de lenguaje gestual, predominante, con otro verbalista e inteligible pretende una participación colectiva a veces forzada y otras no demasiado lúcida, sin incurrir en errores de montajes similares. Cree que el espectáculo está más centrado, es más redondo, más compacto.¹⁴⁹⁶

Zotal.

En sus orígenes, el grupo se llamaba Vittore e Gina, formado por Manel Trías, acróbata y domador, y Elena Castelar, con esta compañía montaron *Toca a la pista*. En 1982, unidos a la compañía de Enric Ases, estrenaron el espectáculo *Zotal* (1984). Con ***Zotal*** se presentaron, todavía como Compañía Vittore i Gina, al II Festival de Otoño de Madrid en 1985, representando en la Sala Olimpia el 2,3 y 4 de octubre de 1985 y donde obtuvieron un gran éxito. El grupo a partir de ese momento toma el nombre de *Zotal*

¹⁴⁹⁵ Crítica de BAREA, P., “*El vendedor de espejismos*”, *Deia*, Bilbao, 7 de abril de 1990.

¹⁴⁹⁶ Crítica de BACIGALUPE, C., “*El vendedor de espejismos*”, *El Correo Español*, Bilbao, 9 de abril de 1990.

Teatre y se presenta con una mayor atención a procesos de investigación, en la que la parte visual tiene plena significación. Zotal Teatre ha sido uno de los pocos grupos que siguió con la idea de un circo de cámara con animales (Abellán, 1986: 30). En su espectáculo *Zombi* (1988) trabajan con un perro, una serpiente y una tortuga mecánica. La manipulación de objetos (mesa, silla, monitor de televisión) está igualmente tratada en el espectáculo como símil de un amaestramiento de animales.

ZOMBI. Del colectivo Zotal. INTÉRPRETES: Elena Castelar, Enric Ases, Piero Steiner y Manel Trias. ESCENOGRAFÍA: Elena Castelar y Manel Trias. MÚSICA: Joan Saura y Xavier Maristany. Coproducción de Teatre Obert, C.N.N.T.E. y Mercat de les Flors. Estreno: 25 de julio de 1988, en el Teatro Principal de Olot. En Madrid: Sala Olimpia del 1 al 11 de diciembre de 1988.

En *Zombi* (1988), Zotal propone una serie de breves escenas sobre una plataforma fuertemente inclinada, recubierta de hule y resbaladiza. No hay argumento y apenas un hilo conductor. Cabe hablar de una serie de situaciones cotidianas, reconocibles, en las que resbalamos o patentamos nuestra inseguridad. La dificultad de los actores al actuar en un espacio inclinado, sobre el que duermen, comen, colocan muebles, caminan, resbalan, caen o desaparecen tragados por el propio espacio, forma parte del discurso dramático que denuncia la facilidad con que dejamos que las cosas nos resbalen, para no enfrentarnos a ellas. No obstante, no es un espectáculo discursivo o trascendente, al contrario, humor, poesía, gag y sorpresa asaltan continuamente al espectador y una espléndida y original banda sonora subraya los mejores momentos. El poco texto, substancioso, propicia alguno de los mejores momentos de humor. Los creadores provienen del circo y se nota, porque el espectáculo requiere un cuidado especial en equilibrio y contorsión. Incluyen un perro, una serpiente y una tortuga que se suman al absurdo y al humor. Sugestivo y arriesgado espectáculo, que tiene en la cinematografía, con oscuros que dan paso a las escenas, la solución de la continuidad. Posee fantásticos y sencillos hallazgos que esconden un serio y laborioso trabajo. Como ejemplo, la paradoja del actor, que con aspecto de autómatas, sube los diez peldaños de una escalera metálica quebrada y al llegar al rellano más alto se gira, y con tan solo inclinar su cuerpo, subvierte la realidad, empieza a andar, lenta y penosamente. La conciencia y la física nos aseguran que está bajando, pero nuestros ojos nos cuentan que no está bajando, sino lo contrario, subiendo una peligrosa y empinada escalera que casi alcanza el ángulo recto. El efecto es de vértigo. Fabuloso truco e indescriptible sensación de abismo (Abellán, 1988b: 16-18).

Para el crítico Burguet Ardiaca es una creación artística brillante y sugerente, de gravedad hipnótica irresistible, de raíces poéticas en la existencia y su conciencia:

*Son metáforas pactadas con la muerte para hacer sensibles, sin desvelar, los misterios de la vida. Son seducciones de la nada que preceden y suceden a nuestras cortas vidas. Ensayo del salto al vacío que perturba nuestro sueño, intento de trascenderse, fracaso del hombre intentando penetrar en el espejo para confundir su imagen con su otro yo, idéntico, desconocido y origen de su locura. Zombi es una antología de sueños y pesadillas, relato de silencios angustiosos, música de frases rotas que van perdiendo el sentido, premoniciones que aparecen al cerrar los ojos. Zombi posee trucos espectaculares y no gratuitos, un excelente humor, sordo e implacable, heredero del puro absurdo. Un poema de imágenes arrebatadoras. Una tortura de patético realismo que lucha inútilmente contra el destino mientras una serpiente enroscada al cuello espera la ocasión del abrazo mortal. Un perro sabio, que no está para metáforas y va directo al helado. Y una escena final, como hachazo fino, una fotografía de espectros fugaces, rasgada por un cuchillo árabe. Y una iluminación bellísima, de acertada claridad dramática.*¹⁴⁹⁷

En la misma opinión se expresa Pérez de Olaguer que lo tacha de espectáculo imaginativo y atractivo del teatro catalán en estos años. Considera que *Zombi* no es un producto redondo, que algo chirría o se ralentiza más de la cuenta, pero que interesa desde el primer momento y fija la atención en cada uno de los detalles que ocurren y concurren en el escenario.¹⁴⁹⁸

“Z”. AUTOR: Elena Castelar. TEXTOS: Elena Castelar, Jordi Teixidó y Manuel Trías. DIRECCIÓN: Elena Castelar. INTÉRPRETES: Manuel Trías, Elena Castelar, Simona Levi. COMPOSICIÓN MUSICAL: Pepe Pascual y Jorge Sarraute. PRODUCCIÓN: Zotal Teatre. Estreno en el Mercat de les Flors. En Madrid: Sala Olimpia (CNNTE) del 4 al 7 de junio de 1992.

“Z” (1992) es la organización de un conjunto de *sketches*, imágenes y *gags* en una estructura dramática significativa en una especie de juego de nunca acabar:

¹⁴⁹⁷ Crítica de BURGUET ARDIACA, F., “Alucinante”, *El País*, Barcelona, 21 de octubre de 1988.

¹⁴⁹⁸ Crítica de PÉREZ DE OLAGUER, G., “Zombi: riesgo y humor”, *El Periódico*, Barcelona, 26 de octubre de 1988.

Las propuestas que se van encadenando son sorprendentemente lúdicas con todos los elementos teatrales esenciales: el espacio, el tiempo, la palabra, el movimiento y, por supuesto, los objetos. Incluso el escenario del juego es también un juguete, cosa que constituye un hecho en cierto modo frustrante para el espectador que no puede utilizarlo. Porque es del vecino, y, ya se sabe, recién estrenado, no se lo van a dejar a uno para que lo estropee [...] “El juego del jugar, las reglas del juego; jugar a que juegas. El juego del teatro” [...] De los juegos de manos a los juegos de palabras “Z” es un reflejo irónico, distanciado y artístico, de nuestras pequeñas cosas, las más cotidianas y primarias, las de las relaciones con los seres y las cosas más ritualizadas. Paradojas visuales deliciosamente paródicas (Abellán, 1992a: 54).

Veamos ahora una opinión que representa un sector mucho más crítico sobre el espectáculo: Z es una especie de collage de cosas mal encoladas. Maquinismo y chistes viejos como el de la complicación de parentescos o las combinaciones de formas de intercambiar unos cordones plegados. Mezcolanza de cosas no significativas, juegos faltos de concierto. Una colección de pequeños ejercicios intencionadamente basados en lo incongruente, lo irracional, lo inconexo. Nada en el fondo según el crítico del ABC, lo cual lo acerca al dadaísmo de Tristán Tzara, aunque el amargor del pacifismo y socialismo de entonces era nuevo y hoy está gastado. El manejo de maquinarias, subida y descenso de sillas, de muebles, aburre en cuanto se repite más de la cuenta. Alguna ironía satírica hace reír solo a los que van decididos a ello. Esa intuición de grupo, de catástrofe y protesta que vivimos, ofrece un espectáculo aburrido. Los actores no hacen nada por la sencilla razón de que no pueden hacer nada mal, lo que les salga les vale. Están envueltos en sonidos zotáticos, como todo lo demás, pero no alcanzan niveles de anti-arte, se quedan en laboriosa anti-nada. El momento requiere un zotal, no solo de aspiración corrosiva, está bien limpiar pero hay que hacerlo claramente y con proposiciones renovadas (López Sancho).¹⁴⁹⁹

ZIGURAT. AUTOR: Manuel Vincent. DIRECCIÓN: Elena Castelar. INTÉRPRESTE: Manel Trías. Grupo Zotal. En Madrid: Sala Pradillo de 9 al 12 de octubre de 1998, dentro del Festival de Otoño 1998. Se repone

¹⁴⁹⁹ Crítica de LOPEZ SANCHO, L., “Z, una especie de neodadaísmo teatral, sesenta años después”, ABC, Madrid, 7 de junio de 1992.

en el Círculo de Bellas Artes. Sala de Columnas del 3 al 12 de junio 1999 (excepto día 8), a las 21.30.
Entrada: 2.000 pesetas

Sobre *Zigurat* (1996), Rosana Torres¹⁵⁰⁰ relata cómo el grupo catalán vino cargado de pucheros y perolos para ofrecer un espectáculo escénico- gastronómico, donde el actor, Trías, narra anécdotas y reflexiones sobre la vida cotidiana, extraídas de siete textos, ya publicados y no escritos para teatro, de Manuel Vicent, al tiempo que prepara una succulenta comida. El guiso en cuestión se cocina y condimenta frente al público. Cuando el actor acaba su trabajo, deja el potaje acabado y calentito, y el público termina el espectáculo comiendo una especie de cocido marinero con verduras, lleno de esencias mediterráneas. El espacio escénico se va transformando y termina convertido en comedor, al que se incorporan los espectadores para saborear el guiso preparado durante el espectáculo (*El País*, 2-06-1998). Los creadores declaran que no querían traicionar la idea del espectáculo: “*No somos un restaurante, sino un grupo de teatro. Teníamos que poner un precio razonable a este espectáculo (2000 pesetas), donde el guiso es un elemento más del montaje*”.¹⁵⁰¹

En este espectáculo confluyen la danza, la interpretación, los perfumes y el mimo. Siendo la primera vez que el grupo trabajaba con textos ajenos. La directora, Castelar, declara: “*Pensamos en la metáfora que queríamos abordar y vimos que Vicent tenía una manera de ver la vida parecida a lo que queríamos decir, y nos interesó especialmente su ironía, su poesía y su sentido del humor, todo ello muy mediterráneo, como Zigurat*”. Según el autor de los textos es un espectáculo total, lleno de metáforas, en el que no solo participa la mente sino también los jugos gástricos: *En esta obra está encerrado mi ideal gastronómico, que no es otro que hacer del placer de la comida una metáfora metafísica. La gastronomía me interesa como un elemento místico, y si la mística se hace realidad en algún sitio, es en la comida* (*El País*, 2-06-1998).

Cambaleo.

Cambaleo Teatro nace como compañía en 1982. A lo largo del tiempo las líneas de su trabajo han sido varias, desde teatro para adultos en sala, para niños, de calle, espectáculos

¹⁵⁰⁰ Crítica de TORRES, R., “El grupo Zotal trae al Círculo un guiso cocinado por Manuel Vicent”, *El País*, Madrid, 2 de junio de 1998.

¹⁵⁰¹ Manuel Vincent y Elena Castelar en el artículo mencionado de Rosana Torres (*El País*, 2-06-1998).

especiales, performances, etc. Son creadores y gestionan la sala alternativa La Nave de Cambaleo sita en Aranjuez. Su apuesta teatral está basada en la continuidad del equipo de trabajo y en la búsqueda de un lenguaje teatral propio, reflexionando siempre sobre el mundo que nos rodea. Sus espectáculos, de creación colectiva son: *Teatraco* (1985), *Espectrículo* (1986), *Vivir* (1987), *Proyecto Van Gog* (1989), *Gaia* (1990), *Lorca de atar* (1991), *Ser* (1993), *El viejo Sherlock Holmes* (1996). Otros espectáculos del grupo, esta vez escritos por Carlos Sarrió, miembro del grupo, son: *Trasiego* (1992), *No me vengas con historias* (1994), *Pequeñogesto desde el horizonte de sucesos* (1997), *Rastros* (1997), *Apeadero* (1998), *Diálogos en el paraíso* (1999), etc.

Los espectáculos el grupo que se vieron en nuestra década en la cartelera madrileña son:

ESPECTRÍCULO. Del colectivo Cambaleo: Emilio Goyanes, Antonio Jarro, Carlos Sarrió y la colaboración de Thomas Donellan. INTÉRPRETES: Emilio Goyanes, Antonio Jarro. ILUMINACIÓN: José Luis Prieto. ESCENOGRAFIA e IMAGEN: Donald P. Lend. MAGIA: Mariano Lozano. Teatro. Sala San Pol del 29 de octubre al 9 de noviembre de 1986.

Espectrículo (1986) es un montaje del colectivo que parte de tres principios: una conferencia que busca integrar al público en la obra y que sirve como plataforma de dos voluntades y formas antagónicas de ver el mundo; el terror como elemento fundamental de folclore de la era electrónica; y el humor como punto de vista, como enfrentamiento de la realidad. En el espectáculo utilizan el humor excéntrico como lenguaje y como sistema de signos (*ABC*, 28-10-1986).¹⁵⁰² Un espectáculo sencillo y bien diseñado, en clave de clown. Nace de la necesidad de entrar en el juego de contar una historia, a través de la imagen, donde el texto no es hilo conductor sino simplemente una parte más. *Espectrículo* es un montaje a la italiana, con un comienzo en el patio de butacas y un final en la calle en los que se ponen en tela de juicio algunas cosas. Una historia de terror para todos los públicos, que cuenta la historia del armario del Barón Von Bruno en clave de humor (Fernández Lera, 1986e: 37).

VIVIR. Del colectivo Cambaleo Teatro. DIRECCIÓN: Zbyszek Olkiewicz y Carlos Sarrió. INTÉRPRETES: Eduardo Cueto, Begoña Crespo, Eisa D'Ors, Emilio Goyanes y Antonio Sarrió. ESCENOGRAFÍA: José Luis Prieto. MÚSICA: Mariano Lozano Platas. Estreno: 20 de abril de 1987, en

¹⁵⁰² Crítica de S. E., “*Espectrículo*, nuevo montaje de Cambaleo de Teatro”, *ABC*, Madrid, 28 de octubre de 1986, pg. 77.

el VIII Festival Internacional de Teatro de Murcia. En Madrid. Vestíbulo del Círculo de Bellas Artes el 18,19, 25 y 26 de septiembre de 1987.

Vivir (1987) es un trabajo en espacio circular, con materiales de deshecho, creando un submundo de cosas en estado de degradación, que parte de escenas cotidianas para trabajar la repetición, las distintas variantes repetidas con el fin de cristalizar la vida automática que se lleva en la gran ciudad y dando a estos gestos estereotipados que tenemos en la calle un tratamiento cómico (Fernández Lera, 1986e: 37). Cinco zonas delimitan las distintas escenas: una nevera-vivienda que nos recuerda los minúsculos apartamentos ratonera; una especie de altar en donde la cruz y el cáliz han sido sustituidos por una fría computadora; un montón de ropa en la que alguien juega el juego diario de los habitantes de la ciudad, el histérico cuidado de la imagen externa; los relojes que falsamente sirven para ordenar el tiempo y las cosas; el televisor que ya no comunica ni pretende comunicar nada, tan solo su propia presencia y su propia hipnosis. Para terminar con una imagen después del último fuego: “los objetos funcionando solos en el espacio vacío”. Una corrosiva, vital y poética reflexión física sobre nuestro tiempo, con espacio circular para no contar sino para que suceda algo y buscando en las distintas acciones (“impresiones”) varios niveles de lectura. El grupo define el espectáculo *Vivir* como: “Un espectáculo de imagen y sonido. Stop. Es una reflexión visual sobre nuestra civilización. Stop. Es un stop en la locura de la vida cotidiana. Stop. Es una reivindicación ecológica. Stop. Es un análisis de como una especie ocupa un espacio y crea una forma de vida. Stop. *Vivir* se desarrolla en un círculo en el que todo se relaciona. Stop” (Fernández Lera, 1987a: 52-53).

El estreno del espectáculo queda reflejado en el relato de Alberto de la Hera en su crítica:

Para empezar, un actor hizo un fuego con los palitroques que tachonaban el suelo del vestíbulo. Yo temí por las consecuencias del humo en el noble techo del local pero en seguida me demostraron que no era el techo lo que estaba en peligro; apenas encendido, el fuego fue contundentemente apagado volcándole encima un saco de yeso en polvo. Fue como una señal, en diez minutos más, los cinco actores habían vaciado sobre el vestíbulo montones de sacos de yeso, clavos, objetos miles, cachivaches, tierra, arena, polvo, desperdicios de qué sé yo qué, hasta armar una polvareda, un ambiente y una costra de detritus tales, que supongo que las

*limpiadoras tendrán una muy seria jornada de trabajo si al día siguiente alguien pretende atravesar la zona siniestrada. El programa afirma que es un espectáculo de imagen y sonido, se trata, en definición de sus autores, de la "ocupación física de un espacio" y de "una reflexión sobre un comportamiento colectivo". Todo ello es verdad: hay imagen y sonido, el espacio queda ocupado y los actores se comportan colectivamente. Pero si todo aquello, luz, música, actores y espacio poseen algún sentido, en esta ocasión yo no supe descubrirlos.*¹⁵⁰³

Otros montajes suyos son *Proyecto Van Gogh* (1989) de Antonio Fernández Lera (Ver en el apartado de este autor sobre el espectáculo) y *Lorca de atar* presentada en la Sala Pradillo en la temporada 91/92, que titulada *Paisajes de amor con poeta* deja claro por donde discurre la acción: “un viaje por alguno de los paisajes, siete en este caso, que la mirada interior del poeta, su amor hacia las cosas y las personas, va generando al hilo de la realidad”. Siete formas de ver la geografía y el universo personal y literario de García Lorca. Federico reducido a perfiles triviales y folklóricos, a sus esquemas más populares: “al verde y blanco, la luna-novia, a las navajas aceradas, a la mujer-llanto y al sudor-macho [...] El conflicto y el sufrimiento del poeta, su guerra, sus preguntas arriesgadas, revulsivas y antisociales –“¿Pero es que Romeo y Julieta tienen que ser un hombre y una mujer?”- no encuentran la acción dramática adecuada”, se diluyen en una estética demasiado amable, en un montaje más lírico que teatral (Santa-Cruz, 1992a: 43).

Azufre Y Cristo.

Cristo Torres fue fundadora y miembro, junto a Francisco Azufre, de la compañía Azufre y Cristo, un proyecto de investigación escénica y contemporánea, que arranca su trayectoria en Granada en 1982. Azufre fue profesor de niños autistas, deficientes y marginales; trabajó en profundidad con muchachos con severos trastornos psicológicos y allí generó su estética. También formó parte de la compañía de Lindsay Kemp y tuvo durante unos años un taller teatral en Granada. Su trabajo se extendió a Francia y tuvo su sede de experimentación escénica en Sierra de Francia (Salamanca). El actor desarrolló su carrera de actor y director junto a la que era su mujer y compañera escénica, Cristo.

¹⁵⁰³ Crítica de DE LA HERA, A., “Vivir”, YA, Madrid, 14 de septiembre de 1987.

De este equipo, riguroso y exigente en la búsqueda expresiva, surgieron una serie de creaciones como *El ni yo perdido y hallado en la hez* (1986), obra con la que el grupo se dio a conocer; *La consagración de la primavera* (1987), *En mi fin está el principio* (1989) estrenada en la Fundación Carlos de Amberes de Madrid. Otros espectáculos suyos, dignos de mención, son *El ser de la cera* y *En el principio* (2000), sobre textos de Dante, Shakespeare y Heine, que se pudo ver en el teatro del Instituto Francés de Madrid dentro del Festival de Otoño.

Miguel Medina Vicario definía el trabajo de esta compañía como un proceso constante de trabajo, “con un cierto apartamiento de todo reconocimiento” (Medina Vicario, 1986: 10).

EL NI YO PERDIDO Y HALLADO EN LA HEZ, (*escrito con tilde de ñe sobre la y de “yo”*). Composición teatral de Paco Azufre. INTÉRPRETES: Azufre y Cristo. INTÉRPRETES: Azufre y Cristo. COLABORADORES: Teresa Zubiaure, Emma Tinaut, Carmelo Ruiz, Conchi García y Marisa Manglano. Sala de las Columnas del Círculo de Bellas Artes del 30 de enero al 23 de marzo de 1986.

El ni yo perdido y hallado en la hez (1986) arranca de diversas vivencias y disciplinas, el puro gesto, la expresión corporal, la danza, la convivencia y estudio con niños deficientes y el rito visual, bajo el prisma de Lindsay Kemp. El signo gestual se permite el sonido gutural como soporte rítmico, hecho como grito o como fonética machacona y vagamente reconocible. Sin más apoyos que la depurada técnica corporal, los actores tejen un lenguaje mágico, donde el ritmo puede convertirse en angustioso e irritante torbellino. Por momentos abandonan la técnica para entregarse a la improvisación desgarrada alcanzando valores primitivos y excitantes. El molde conecta con fuentes originales como lo tribal, lo africano, el derviche danzante... Y con sensaciones directas de niveles emotivos: el orgasmo, la desesperación, el llanto, la alegría (Población, 1986e: 43).

Según Medina Vicario es una experiencia teatral infrecuente y asombrosa, que busca romper los moldes convencionales de expresión para volver a lo ancestral, descubriendo y reelaborando las energías catárticas y mántricas, las danzas primarias, la posible lógica del inconsciente. Todo emerge de la nada para encontrarse con la “no palabra”, el “no movimiento”, el “no gesto”, la “no acción”, buscando desvelar el reverso oculto de todo ello. Un ir hacia el estado de la locura como estado de iluminación. Un buscar y rebuscar en lo más íntimo del hombre y que suele coincidir con lo más vergonzante. La estética

resultante nos convulsiona excesiva y desacostumbradamente. El espectador participa de una terapia individual que presencia inquieto y con el recato que merece la llamada a los instintos (Medina Vicario, 1986: 10).

Para Haro Tecglen este espectáculo sin palabras -ya que estas solo están en el programa: *poemas y un breve ensayo*-, es un espectáculo interesante, que deja sin aliento durante la hora que dura. “*Una comunicación de niveles primitivos... Hay algo muy poderoso en esta creación escueta, basada en la imagen humana y en el ritmo*”. El crítico elogia a la actriz por su sorprendente capacidad para transmitir emociones con la expresión corporal, por la suavidad con que descompone los gestos y los recompone y la docilidad de su cuerpo. Se ve una fascinación corporal que no es solamente instintiva o natural, sino inteligente, meditada y largamente estudiada y que consigue una comunicación de sensaciones de primer orden. De Azufre dirá que, como compañero de escena, tiene poca significación, pero decisivo en la creación, dirección y hallazgo de esta joven figura. Del espectáculo dirá que no es fácil para todos los espectadores, pero que merece la atención de quienes buscan algo más, y sobre todo de los profesionales del teatro, que encontrarán en él mucho sobre lo que reflexionar.¹⁵⁰⁴

Según José Monleón es el primer paso hacia un lenguaje hecho de música, voz, luz y movimiento corporal, armonizados orgánicamente y con una poética singular (*Diario 16*, 31-12-1987).

LO OTRO. LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA. Composición teatral de Azufre. Compañía Azufre y Cristo. INTÉRPRETES: Azufre y Cristo. Teatro del Círculo de Bellas Artes del 3-12-1987 al 13-1-1988.

Lo otro. La consagración de la primavera (1987), es un espectáculo que Alberto de la Hera define como sigue:

Un hombre y una mujer: Azufre es el varón. Salen a escena y se sitúan ante los diecisiete espectadores que asisten. No hablan. Azufre apenas se mueve. La mujer, Cristo, gesticula alrededor de él, siguiendo la música del espectáculo, durante una hora larga. Ella se mueve, sigue la música e incluso da pruebas de que no improvisa, de que cada movimiento ha sido muy ensayado. El varón apenas se mueve. Es el sujeto pasivo y el centro de la danza femenina. Es zarandeado,

¹⁵⁰⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Descubrir una emoción”, *El País*, Madrid, 2 de febrero de 1986.

*asustado, acariciado, abandonado. Él permanece quieto o suavemente se queja, nada más. No hay palabras, apenas unos grititos leves, una vez se oye decir aquí, otra se oye decir adiós, apenas audible, bisbiseos, silencio. De hecho, el espectáculo es mudo ¿Mimo?, ¿Danza?, ¿Nada?, muy probablemente, pero lo curioso, es que lo hacen bastante bien. La mujer es de una riqueza expresiva muy notable, también él. Pero ella hace maravillas para comunicarse con el público. La pena es que no parece tener nada que comunicar.*¹⁵⁰⁵

Para José Monleón, *Lo otro*, definida por su autor como una "composición teatral", es una propuesta "teatralmente" frustrada, con largos vacíos y periodos anecdóticos. El lenguaje de imágenes, de ordenación musical de la energía de los ejecutantes, rápidamente cae en lo gratuito y en lo enfático. Quizá estamos ante un ejercicio, ante una investigación que no transmite sus intenciones y sus contenidos al público. Termina el crítico reflexionando sobre el hecho que el teatro ha hecho de la investigación uno de sus fundamentos y el problema está en marcar los límites entre investigación y espectáculo, saber cuándo un trabajo sobrepasa la pedagogía o sus hallazgos expresivos para alcanzar la condición de hecho teatral.¹⁵⁰⁶

Según Haro Tecglen el espectáculo busca expresarse a través de la inmovilidad, lo cual, es siempre un riesgo en el teatro, que está abocado al movimiento. Ellos caen en ese riesgo y sobre la música de Stravinski, Ravel y Wagner, Azufre se queda inmóvil, durante más de una hora, interrumpido solo por algún alarido horroroso y por unos escupitajos. Cristo evoluciona muy lentamente en torno a él, y a veces se queda también fija. El crítico, como en el anterior espectáculo, valora en ella la ductilidad, el instinto del ritmo y de la música, la iluminación de su sonrisa. Pero esta vez juzga el espectáculo como para aficionados y considera que cualquier otro espectador sin preparación y sin adicción lo pagará con el aburrimiento.¹⁵⁰⁷

Tras el fallecimiento de Azufre (2001), Cristo se distancia del hecho teatral.

Os Pájaros.

¹⁵⁰⁵ Crítica de DE LA HERA, A., "Lo otro. La consagración de la primavera", *YA*, Madrid, 30 de diciembre de 1987.

¹⁵⁰⁶ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "Lo otro. La consagración de la primavera", *Diario 16*, Madrid, 31 de diciembre de 1987

¹⁵⁰⁷ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Azufre y Cristo", *El País*, Madrid, 12 de diciembre de 1987.

Es un colectivo, grupo gallego, animado por tres personas, que revitalizan el circo y vencen la desidia. “Ellos impregnan la carpa imaginaria de sensibilidad innovadora, “viejos zorros” de la técnica, sin afán exhibicionista, niños prematuros del espectáculo circense, acróbatas herederos de una dinastía secular” y que toman el hilo de lo teatral. Se consideran vanguardistas por sus propuestas de cambios continuos en las formas y de continuidad en el fondo (Sangüesa, 1989e: 19). Presentaron su espectáculo...

PÁJAROS EN LA CABEZA. Del colectivo Os Pájaros. INTÉRPRETES: Lisa Silva, Suso Silva y Abelardo Basden. VESTUARIO: Julia Cambra, Mikel Rimbau y julio Quijano. Estreno: 22 de octubre de 1988, en el Teatro Cine Avenida, dentro de la Muestra Nacional de Teatro de Ávila. En Madrid: Sala Fernando de Rojas de los Teatro del Círculo de Bellas Artes del 24 de febrero al 16 de abril de 1989.

Pájaros na testa (Pájaros en la cabeza) según sus componentes es como “una tragicomedia circense con un hilo argumental irreal arrastrado por la imaginación pero *sin dejar ningún cabo suelto*”. Un bufón contrahecho abre la función saltando entre las butacas y a partir de aquí ritmo “in crescendo” y expectación. “Acrobacias, música, magia y acción dan al espectáculo un cierto aire decantado hacia el juego”. Una revitalización del circo, con un dominio de los recursos técnicos y los números clásicos sin caer en el exhibicionismo. “La búsqueda se orienta más hacia el arte, basado en la ternura y la sencillez, que a la espectacularidad”. (Sangüesa, 1989e: 19). Cuenta Díaz-Faes que el espectáculo comienza, sin palabras -que es como mejor desarrollan su trabajo-, con el juglar con cascabeles que atraviesa el patio de butacas y sorprende con el juego de las bolas. Una primera parte donde las alusiones son, totalmente estéticas, a los volúmenes y a las imágenes. La continuación descubre tres personajes, incluido el del animal. A partir de aquí, todo son números de circo renovado, que atraviesa más de hora y media de juego y recreación y que están basados en una inmejorable técnica acrobática. De los artistas dirá, que ella es contorsionista y trapecista y que ellos son alambristas o payasos, y que juntos llegan a proponer, que “*tener pájaros en la cabeza es como mejor se vive*”. Os Pájaros hacen un derroche de imaginación y crean algunos pasajes especialmente poéticos: el alambrista del revés con su bici, el tocador de copas de cristal, o la trapecista. En su afán por descubrirnos el circo, no se dejan nada y, montan para el teatro todo lo que en las carpas llega a cansar por repetitivo y vacío. El espectador queda desbordado por la cantidad de propuestas, el ritmo puede llegar a flojear con tal variedad: escapismo y magia negra, niños en la pista, payasos acróbatas, músicos, etc., todo perfectamente realizado,

con estética cuidada en escenografía y original vestuario, música no tradicional e iluminación rematadora. *Pájaros na testa*, dice, es un gran trabajo, con líneas diversas para realizar distintos espectáculos. “*El circo aun vive*”.¹⁵⁰⁸

Para José Monleón es un delicado, sencillo, imaginativo y humilde espectáculo, que aparece en los programas como "tragicomedia circense". No hay tragicomedia porque no hay acción, ni situación, ni personajes. Es una sucesión de "números", dominados por el espíritu del circo. Lo que cuenta no es el riesgo de la trapecista, la originalidad del equilibrista, los alardes musicales de los payasos o el surrealismo de los "gags" cómicos, sino la humanización del artista de circo que interpreta, aunque sus materiales de interpretación no correspondan al arte dramático. El público responde cálida y participativamente. *Pájaros en la cabeza* tiene las virtudes del antiguo circo, cuando este se vivía como ceremonia de lo extraordinario.¹⁵⁰⁹

Alberto de la Hera considera que no responde ni a la convención del circo ni al del teatro. Es una función circense, realizada en un escenario teatral, que debe adoptar formas particulares para una comunicación inmediata con el público. Predomina el circo sobre el teatro. Hay acrobacia, magia, payasos, saltimbanquis. Se lanzan al patio objetos, se hacen subir al escenario espectadores, para integrarles en escenas, los actores descienden entre el público. Toda una compenetración entre público y artistas que consiguen una diversión más que aceptable e interesantes niveles de sorpresa y de comicidad. La agilidad de Lisa y Suso Silva, el sentido del humor de Abelardo Basden, contribuyen a que se pase un buen rato, eso es bastante si de circo se trata.¹⁵¹⁰

GRUPOS GESTUALES

El género gestual es poco habitual en los años de la Transición, estaba muy desprestigiado y no era fácil ver espectáculos gestuales en escena. Pero en 1979, tres actores se lanzarán por ese camino y crearán el grupo Tricycle, que contra todo pronóstico alcanzará un enorme éxito durante la década de los ochenta y que seguirá proyectándose hasta nuestros días, creando escuela. Es una formación teatral que con el humor y el lenguaje de la ternura, sin palabras, consiguen conectar con un amplio público, donde niños, yuppies, macarras, maridos y amas de casa pueden sentirse plenamente reconciliados por el humor.

¹⁵⁰⁸ Crítica de DIAZ-FAES, F., “Ideas voladoras”, *La Nueva España*, Oviedo, 29 de diciembre de 1988.

¹⁵⁰⁹ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Pájaros en la cabeza*”, *Diario 16*, Madrid, 3 de febrero de 1989.

¹⁵¹⁰ Crítica de DE LA HERA, A., “Todo lo necesario para divertir al público infantil”, *YA*, Madrid, 2 de marzo de 1989.

Construyen "un género propio", un teatro de gesto y visual, que va a crear escuela. Ellos se definen como: "Nosotros tenemos más que ver con el mundo del cine que con el del teatro, [...] Nuestras influencias son múltiples y diferenciales, pero nos sentimos más primos de Charlot, Jacques Tati, los Monty Python o el mismo Lubitsch, que de cualquier familia teatral" (*El País*, 30-09-1999).¹⁵¹¹ Un año después nace Vol Ras, cuyos integrantes proceden del teatro independiente y son profesores de mimo y expresión corporal. Estos van a basar sus espectáculos en la pantomima y en el teatro gestual.

El Tricicle.

El Tricicle se creó en 1979 como compañía de mimo y pantomima, fundado y formado por los actores Joan Gracia, Carles Sans y Paco Mir, tres alumnos del Institut del Teatre de Barcelona, que se unen y desarrollan su arte en calles y espacios alternativos. Consiguen gran popularidad por los mensajes de crítica hacia la sociedad, que representan con un gran sentido del humor. Han pasado por dos etapas diferenciadas: una, hasta el año 1980 de mimo académico, clásico, siendo la técnica el elemento fundamental; y otra que parte de esa fecha, en la que realizaran un mimo subjetivo, no académico, que estudia otras posibilidades del gesto, el gag, la máscara y el clown.

En sus espectáculos hay un alto grado de surrealismo y hortereza cotidiana, que les supone un eficaz tirón. Les vale todo, pero no se quedan en cualquier cosa. Es un humor directo, transparente, de "chicos y grandes", pero nunca se apoyan en lo chabacano [...] En su locura hay un método: el de lo imprevisible y su aceptación a posteriori del público como lo único posible que podía suceder [...] Lo imprevisible es el ritmo. Sus "sketches" lo mismo son amplios y pormenorizados (siempre a velocidad de vértigo), que instantáneos, simples apuntes. Las transiciones siempre sorprenden... (Bayón, 1986: 20).

MANICOMIC. Por el grupo catalán de mimo y pantomima El Tricicle. INTÉRPRETES: Joan Gracia, Carlos Sans, Paco Mir y Toni Alba. TÉCNICO de LUZ y SONIDO: Joan Jorba. Teatro Bellas Artes del 27 de septiembre al 16 de octubre de 1983.

¹⁵¹¹ Entrevista, GUINART, B., "El Tricicle", *El País*, Barcelona, 30 de septiembre de 1999.

En 1982 dan el salto al teatro profesional con el espectáculo *Manicómic* (1982), integrado por *sketches* de muy distintos géneros, que habían ido elaborando a lo largo de sus primeros años de andadura. Son situaciones sueltas en una parte e historias ligadas en otra. Cada suceso lleva un título que sirve de clave al espectador. Unos rótulos anuncian el tema básico: suicidio, isla "gags"... en una combinación de máscara, gracia clownesca, danza y una perfecta y ágil expresión corporal e incluso verbal. "Un universo abstracto dentro de lo que cabe, con números encadenados que parten de unas convenciones mímicas y, a toda pastilla se desmandan" (Bayón, 1986: 20). La crítica se mostró unánime calificando el espectáculo de bien concebido y realizado. Todos subrayan la gran capacidad gestual de los tres intérpretes, siendo distinta en cada uno de ellos y calificándoles de magníficos payasos, pero llenos de intención intelectual. Fue un verdadero éxito y les dio dimensión popular y fama nacional.

EXIT. AUTOR: El Tricicle. DIRECCIÓN e INTÉRPRETES: Carlos Sans, Joan Gracia y Paco Mir. MÚSICA: Jaume Sisa. Estreno Sala Villarroel de Barcelona el 12 de marzo de 1984. Teatro Martín del 3-10-1984 al 17-2-1985.

Después estrenan *Exit* (1984), espectáculo pantomímico, basado en la palabra anglosajona que indica Salida, y que aquí se centra sobre todo en el mundo de los aviones y las vías aéreas. El espectáculo no tiene argumento. La obra está hecha de observaciones en un aeropuerto elevadas al absurdo. La realidad, totalmente reconocible, está allí, en los tipos, en las situaciones y hasta en los periódicos anuncios que suenan por los altavoces. Desde el sonido hasta el programa de mano, que es una bolsa para utilizar en caso de mareo como las que se utilizan en los viajes aéreos, es el resultado de un trabajo bien elaborado y muy cuidado, según el más clásico de los procedimientos cómicos. Todo se vuelve disparatado, quizá para descubrir el absurdo real que subyace en los comportamientos "establecidos". En algún momento se usan remedos de lenguaje, fonéticas deformantes o breves expresiones en francés también caricaturizadas, con lo que se enriquece la acción teatral de los actores, siendo en cada uno muy diferenciada. Ágiles, al borde del juego circense, componen una verdadera galería humana (Fernández Lera, 1984a: 22-23). El grupo, según sus propias declaraciones, busca calcar una jornada en el aeropuerto: "Mundo aparte, donde cruzan por delante de ti miles de personajes con sus historias distintas. El trabajo ha sido encarnarlos, deformar sus historias sanamente sin caer en la burla, poner en evidencia los personajes, reírse de ellos después de reírse

de sí mismos”. Para ellos el humor español siempre se ha sostenido en dos pilares: el sexo y la política y lo que quieren es crear humor jugando con los gestos de cualquier persona. Se sienten cómicos humoristas y actores (*Levante*, 29-05-1985).¹⁵¹²

La crítica destaca el trabajo. Xavier Fábregas ve en la propuesta distintas formas que se interfieren, que quieren imponerse, sin que al cabo de hora y media de espectáculo se haya entrevisto una síntesis codificadora. Cree que *Exit* muestra que El Tricicle se debate entre la tentación de la parodia, exagerando los comportamientos cotidianos, y la llamada constante al "gag" surrealista, que nos enfrenta al absurdo. Ambas posibilidades proporcionan momentos divertidos pero a la vez destejen lo que habían urdido con la otra posibilidad. El titubeo hace que el espectáculo no avance y sea una serie sumatoria de ocurrencias. Falta una idea global que dé coherencia al discurso, una mirada neutral que desde fuera seleccione, ordene, potencie o rechace lo que al grupo se le va ocurriendo. Resume diciendo que El Tricicle ha madurado, ha limado aristas y se presenta como compañía casi acomodada: escenografía, vestidos, buena cantidad de objetos. Pero eso, en lugar de facilitarles el juego, subraya la escasa consistencia de su dramaturgia, muestra su pobreza conceptual.¹⁵¹³

José Monleón considera que las virtudes del grupo son que los actores se divierten, que los "gags" surgen de manera fresca, que el espectáculo crece de modo convincente, quizá por partir del hecho de que los actores son los directores y creadores: “Desde los grandes maestros del cine mudo hasta los recursos del cómic, gran parte de la historia del gesto humorístico esta en ese espectáculo hecho de fragmentos, dominados por una mezcla de desfachatez, crueldad y delicadeza, que es la que da categoría al trabajo”. Dice que si *Exit* fuera solo un espectáculo ingenioso, una acumulación de "gags" divertidos, correría el riesgo de desinflarse, como ocurre en tanto teatro cómico, que empezamos riéndonos y acabamos en pura mueca. Aquí lógicamente, también cree que se bordea ese peligro”.¹⁵¹⁴

Haro Tecglen dirá que es teatro mudo de forma que nadie note la ausencia de la palabra y a renglón seguido dice que esto no quiere decir que no sea expresivo. No se acaba de creer el crítico la declaración de *El Tricicle* de que sea una creación anárquica, espontánea

¹⁵¹² Crítica de SEGUI, J.R., “Tricicle: entre la mímica, la sátira y el humor blanco”, *Levante*, Valencia, 29 de mayo de 1985.

¹⁵¹³ Crítica de FÁBREGAS, X., “*Exit*, o el humor sin palabras de El Tricicle”, *La Vanguardia*, Barcelona, 15 de marzo de 1984.

¹⁵¹⁴ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Humor, placer e inteligencia”, *Diario 16*, Madrid, 6 de octubre de 1984, pg. 25.

e improvisada, porque hay perfección en todos sus movimientos. El ve un trabajo muy serio y muy a conciencia.¹⁵¹⁵

SLASTIC. Del colectivo El Tricicle. INTÉRPRETES: Joan Gracia, Paco Mir y Carie Sans. MÚSICA: Josep Pons. Estreno: junio de 1986 en Alicante. La Lonja de las Terneras (El Matadero) del 22 al 27 de julio de 1986, inaugurándose así con este estreno El Matadero de Legazpi, espacio recuperado para la escena. Se repone en el Teatro Alcalá Palace del 26 de abril al 29 de mayo de 1988.

Después de este montaje, con el que se hacen internacionales, llega su consolidación definitiva con *Slastic* (1986), que trata sobre el mundo deportivo apuntando con mira certera: “empiezan como hombres-atletas-anuncios de una marca de chucherías y bibelots deportivos y ello da pie y mano para un sinfín de situaciones caricaturescas de esas dos epifanías modernas: la publicidad y el deporte”. Números equilibrados en su desequilibrio como el combate de tres boxeadores y solo dos sillas para sentarse, el partido de tenis con pelota flácida manejada por un árbitro parcial o los bebés con dodotis jugando con balones globo de playa. No faltan los zurriagazos-transiciones tipo “flash” como el atleta armado con pértiga que mira hacia arriba y se lo piensa o el nadador que siempre se equivoca de escenario. También las situaciones sostenidas como los atletas que se saludan y vuelven a saludar y que se van mosqueando porque los himnos que los obligan a saludar no cesan o los que en sus saludos tratan de deshacerse de un moco que se van pasando (Bayón, 1986: 21). Según el grupo, no pretende denunciar la corrupción del mundo deportivo, ni la violencia engendrada en los campos de fútbol. Su planteamiento no es crítico, pretenden hacer reír, reflejan lo que rodea el mundo deportivo tras la observación de esa realidad y el público sacará sus conclusiones después de haber visto la obra. Buscan algo diferente a lo hecho hasta el momento. La idea, espectáculo que dura una hora aproximadamente, está formada por sketches, con cuñas publicitarias para separar unas de otras. Para ello lanzan la marca *Slastic* como un producto publicitario, en la que tienen cabida toda clase de elementos deportivos inventados (*Diario 16*, 3-05-1986).¹⁵¹⁶ Uno ríe mientras lo ve sin juzgar a priori. Su punto de vista consiste en sacar punta y hacer aflorar lo ridículo. Su carácter es afable pero no blandor, su humor no es negro pero tampoco bobo. La gente se ríe de cosas que nos pasan a todos y en su humor no hay crueldad y sin embargo no hay piedad (Bayón, 1986: 21).

¹⁵¹⁵ Crítica de HARO TECGLÉN, E., *Gracia muda*, *El País*, Madrid, 5 de octubre de 1984.

¹⁵¹⁶ Crítica de DASCA, SUSANA, “La publicidad según Tricicle”, *Diario 16*, Madrid. 3 de mayo de 1986.

Haro Tecglen cree que quizá tiene menor pureza mímica, por el uso de la palabra como banda sonora de fondo, pero que posee los mismos efectos hilarantes, con producción de abundantes y sanas carcajadas.¹⁵¹⁷ Y José Monleón escribe: “Quizá a veces las observaciones son banales y no aúnan su inteligente ausencia de pedantería y su hermosa humildad con dimensiones más profundas de la condición humana. En *Slastic* las observaciones tienden a centrarse en lo epidérmico, en el chiste, sin aprovechar casi nunca la capacidad tragicómica del lenguaje pantomímico que, en sus manos, posee una extraordinaria fuerza potencial”.¹⁵¹⁸

TERRRIFIC. AUTOR: El Tricicle. INTÉRPRETES: Juan Gracia, Paco Mir, Carles Sans. ESCENOGRAFÍA: Montse Amenós e Isidre Prunes. MÚSICA: José Pons, José María Bardaqui y Orquesta “The Philharmonia of London”. VOZ EN OFF: Juan Grosas. Teatro Nuevo Apolo del 17-10-1991 al 1-3-1992.

Seguirá *Terrrific* (1991), sobre el mundo del terror. En este espectáculo, el grupo, trabajan con un guion, que responde a una estructura argumental, aunque la historia se rompa para dar paso a los gags humorísticos. Una casa de miedo en un parque de atracciones sirve de espacio para esta historia, donde dieciocho personajes, interpretados por los tres componentes del grupo, tejen una divertida trama de monstruos sin sangre. Es un divertido viaje por “la casa del terror”, donde los tres actores son a la vez visitantes y moradores. Un viaje dentro de una compleja escenografía con puertas, ventanas, rejas, candelabros, hachas, velas, esqueletos... de donde nacen muchos de los gags. El juego en esta ocasión no pasa solo por el actor sino que atraviesa la historia buscando más teatralidad que el gag por el gag. Una morada tétrica, donde monstruos y temores al uso dan lugar a situaciones descabelladas (Pérez de Olaguer, 1991a: 48-49).

Según los componentes del grupo, en declaraciones a Vizcaíno:

Terrrific ("sí, con tres erres"), es un espectáculo de terror donde la risa sale siempre triunfadora porque -dicen- nos parecía sugerente hacer algo que nunca habíamos visto en teatro, un espectáculo de terror dulce, sin truculencia, pero con un apetitoso miedo. En Terrrific no hemos querido entrar en la reproducción de personajes convencionales de películas de terror, sino que nos hemos inventado

¹⁵¹⁷ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Los amigos de El Tricicle”, *El País*, Madrid, 27 de julio de 1986.

¹⁵¹⁸ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Slastic*”, *Diario16*, Madrid, 8 de noviembre de 1986.

*unos seres de una monstruosidad muy tierna junto a otros de carácter más urbano que son los visitantes de esta casa encantada (El País, 17-10-1991).*¹⁵¹⁹

Prescinden de la simplicidad y limpieza de los anteriores trabajos, con decorado complejo, puertas que suben y bajan, apariciones y desapariciones y una compleja iluminación que reclama el género. Según ellos para dar miedo tienes que utilizar cierto tipo de recursos.

De delicioso rompecabezas modernísimo lo califica López Sancho, que escribe sobre la riqueza del metalenguaje teatral que, desde los primeros anuncios terroríficos, desemboca en el espectacular número final. Un espectáculo, dice, donde la riqueza de trucados signos visuales no necesita de la palabra como elemento comunicativo. Apunta la observación de los miembros del grupo sobre los lenguajes utilizados por el terror, que los van a usar, desmitificando y analizando todos los trucos del mismo, para hacer reír de lo terrorífico. El escenario se llena así de efectos visuales, auditivos, luces, ruidos, sonidos, oscuridades, cambios escenográficos, multiplicación de efectos propios de los actores. “Un movimiento múltiple y dinámico que consigue estremecer, no de miedo sino de risa”. En resumen, una sucesión de gags, algunos conocidos, muchos originales, y ricamente inventados, desde la voluntad de ridiculizar el lenguaje de lo terrorífico.¹⁵²⁰

ENTRETRES. Creado y dirigido por Tricicle. INTÉRPRETES: Carlos Sans, Joan Gracia y Paco Mir. ESCENOGRAFÍA: Dino Ibáñez, Joan Jorba. VESTUARIO: Pepi Aubia, ILUMINACIÓN: Joan Jorba. Teatro La Latina del 27 de marzo al 29 de junio de 1996.

En *Entretrés* (1996), se concede al guion una importancia que hasta ahora no había tenido. La anécdota de arranque es ingeniosa y teóricamente el público se encuentra en un estudio de televisión, donde presencia la grabación de una comedia de situación y debe callar, aplaudir o reírse cuando lo indican los letreros luminosos. La comedia que se rueda, de título *Entretrés*, es protagonizada por un escritor, un actor y un percusionista, que comparten un apartamento. A partir de ahí mil pequeñas historias surgen de situaciones cotidianas y que se agrupan en cinco trancos correspondientes a los capítulos de la teleserie y cuyos títulos son: *Aquí no hay quien escriba*, *No todos los días se tiene una*

¹⁵¹⁹ Crítica de VIZCAINO, J. A., “El Tricicle presenta en Madrid *Terrrific*, una comedia de terror dulce”, *El País*, Madrid, 17 de octubre de 1991.

¹⁵²⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “La risa y el miedo de *Terrrific*, un nuevo lenguaje teatral” *ABC*, Madrid, 21 de octubre de 1991, pg. 126.

cita, Los vecinos de mis vecinos son mis vecinos, No todos los domingos son aburridos y ¿Las moscas también están a régimen? Episodios domésticos que originan una catarata de momentos jocosos. El público se identifica con los protagonistas en sus pequeñas batallas diarias. Gags como el del percusionista y el repartidor de pizzas, el del teléfono erótico, el de la bolsa de té o los cubitos de hielo por citar alguno. Todo parece fácil pero esconde un riguroso trabajo de composición de personajes.

No obstante, como bien refleja J.I. García Garzón en su crítica, el grupo teatral permanece fiel a su línea de trabajo. Comenta que, más que grupo teatral, son un estilo que han ido consolidando a lo largo de los tres decenios. Para terminar reflejando que el espectáculo *Entretrés* lleva su sello inequívoco: un depurado cóctel cómico de pantomima, gags, onomatopeyas, hallazgos visuales y humor de muy diverso pelage, del “nonnense” a la escatología.¹⁵²¹

Sea cual sea la motivación, El Tricicle, cree Haro Tecglen, consigue lo que muchos dibujantes habían logrado en las tiras “sin palabras”. Ellos dan teatralidad, volumen, color, sonido y la enormemente superior presencia humana sobre la dibujada. Tres artistas mímicos de primera. Tres grandes cómicos, desopilantes. Haro Tecglen dirá: “*Entretrés, dicen que es una parodia o una imitación de la televisión*”, y a continuación dice que “*no les hagamos caso*”, porque este crítico considera que el espectáculo son *sus sketches* propios, su identificación con el objeto y con la luz, las relaciones entre ellos, eso es lo que tiene todo el valor. Ah, y su condición masculina, que hace estallar de risa a las mujeres. Termina constatando que gustaron otra vez, que su humor es un humor inocente y sano, una comicidad aguda, y un buen arte teatral que llega a la gente, joven o no, con una calidad literaria, aunque apenas tiene letra, y un sentido de la parodia humana. Las carcajadas continuas les premiaron y redundaron en las ovaciones finales.¹⁵²²

Cuando ya tienen más de veinte años de historia, deciden lanzar una mirada retrospectiva a su trayectoria, producto de la cual es el espectáculo *Tricicle 20* (1999). Para celebrar el veinte cumpleaños, sus tres componentes, recuperan los mejores números de los cinco espectáculos que han creado e interpretado a lo largo de este tiempo. El resultado, *Tricicle 20*, se estrena el 8 de octubre de 1999 en el Teatro Victoria de Barcelona. Está ideado como un montaje a la carta, los espectadores votarán los contenidos para cada función, a escoger entre 20 números, seleccionados previamente por

¹⁵²¹ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “Lo cómico de lo catódico: *Entretrés* de Tricicle, el tres en uno más eficaz”, *ABC*, Madrid, 30 de marzo de 1996, pg. 89.

¹⁵²² Crítica de HARO TECGLEN, E., “La risa sin palabras”, *El País*, Madrid, 30 de marzo de 1996.

la compañía. "Es un espectáculo arriesgado, porque solo tendremos 10 minutos para ajustar la iluminación, el vestuario, los efectos de sonido y el atrezzo necesarios para los números que el público quiera ver. Ensayamos la estructura para poder reaccionar con rapidez, porque en realidad los gags no hay que ensayarlos, ya nos los sabemos" (Paco Mir).¹⁵²³

Luego llegó *Sit* (2002), un montaje que obtuvo un tremendo éxito y *Garrick* (2007).

Han trabajado en todos los ámbitos del mundo teatral. Para televisión, han escrito y protagonizado, las series *Tres estrellas* (1987), *Fiestas populares* (1992), *Chooof* (1994), *Pecera BTV* (1999), *Dinamita* (2000, 2001, 2002 Y 2003) Y *Trilita* (2005). También han colaborado en guiones cinematográficos, anuncios de televisión y actuado y dirigido el largometraje *Palace* (1995).

Vol Ras.

Es un grupo de Barcelona formado por tres cómicos diferenciados y complementarios, que ejercen sus números desde la precisión física del trabajo muy ensayado y muy medido. Son: Joan Cusó, Joan Faneca y Joan Segalés. Nacen en 1980 con el estreno de *L'Ombra d'Un Copalta Demunt L'Asfalto* y proceden del teatro independiente. Son profesores de mimo y expresión corporal y basan sus espectáculos en la pantomima y en el teatro gestual. Después del mencionado espectáculo, vendrán *El cas de la patata rossa* (1981) y *Cavallet deil lusións* (1982). El núcleo del grupo son los actores citados, pero en sus montajes cuentan con otros actores que se incorporan puntualmente. "Expresamos lo que somos –declaran-, es decir, todo el optimismo y la poesía que llevamos en nosotros mismos, ponemos en escena nuestra propia naturaleza por el puro placer de divertirnos divirtiéndolo" (Badiou, 1986: 29).

FLIGHT. Espectáculo de Vol Ras. INTÉRPRETES: Joan Cusó, Joan Faneca, Joan Segalés. Teatro Martín del 22 de abril al 1 de junio de 1986.

Entre sus montajes más destacados está *Flight* (1983), creación colectiva con la que entran en los circuitos comerciales. Un espectáculo inspirado en el circo, que busca el humor inglés, imitando para ello a los cómicos ingleses deliberadamente. Es una parodia

¹⁵²³ Crítica de GUINART, B., "Tricycle reúne en un espectáculo lo mejor de sus 20 años de trayectoria", *El País*, Barcelona, 30 de septiembre de 1999.

de los paródicos. Consiste en una serie de “sketches ” independientes, inspirados en las entradas de los payasos. La relación episódica se mantiene a través de tres “gentlemen” ingleses que al final resultan escoceses jugando con el cambio de identidad cultural y las implicaciones cómicas que se derivan. En el espectáculo se entrecruzan números de equilibrista, acrobacia, malabarismo, concierto de piano o violín, sin virtuosismo, solo a la búsqueda del gag. De vez en cuando utiliza un idioma exótico inventado, mezcla de catalán-inglés o de castellano e inglés, que busca romper la estructura lógica de la lengua con el fin de crear el escarnio (Badiou, 1986: 29).

Para Haro Tecglen sus entradas de payasos tienen regusto de lo conocido (acrobacia, música, tonto y listo, de ingenuidad y simpleza), la ventaja de rostros expresivos y cuerpos flexibles. Considera el crítico que por sí solos no llenan el tiempo y para ello recurren a la reiteración y repetición. Aunque el público joven ríe con ganas y ruido.¹⁵²⁴

STRIP-TEASE. AUTOR: Andrej Leparski. Grupo Vol Ras. DIRECCIÓN: Andrej Leparski. INTÉRPRETES: Joan Faneca, Joan Segalés, Joan Cusó y Miquel De Marchi. FIGURINES: Joan A. Vallvé. MÚSICA: Joan Saura. Estreno: 16 de marzo de 1984 en el Festival Internacional de Mimo de Tarragona. En Madrid: Centro Cultural de la Villa el 22 y 23 de febrero de 1986.

Strip- Tease (1984), de Andrej Leparski, espectáculo en el que cuatro personajes explican sus vidas desde el escenario. Estos desnudan sus almas ante el público. Teatro sin palabras, gestual, mimo, pero no entendido con los patrones clásicos, sino como trabajo muy evolucionado en el que se realiza un gran esfuerzo hasta encontrar los gestos más idóneos. En *Strip-Tease*, según el grupo, no hay “sketches ” a la manera clásica, sino una historia de principio a fin solo con gestos, y gestos bastante elaborados (*Heraldo de Aragón*, 28-05-1985).¹⁵²⁵

Para Burget i Ardiaca es un trabajo excepcional, sutil y bello, en su concepción y representación. “Tejen en un escenario desnudo, un poema de gestos y movimientos que, siguiendo una melodía musical, convierte la realidad de un payaso, bonachón e ingenuo, condenado a la soledad, en una fantasía, en un sueño imposible. A pesar de la tragedia y su final apocalíptico y grotesco, vuela el optimismo, los sueños heridos por los recuerdos y las pupilas resplandecientes ante la magia del espectáculo. Necesidad vital de este

¹⁵²⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Los payasos”, *El País*, Madrid, 6 de mayo de 1986.

¹⁵²⁵ Crítica de C. P., “*Strip-tease*, el escándalo de Vol-Ras”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza. 28 de mayo de 1985.

mundo inverosímil. Canto a la imaginación, a la fantasía, a la irrealidad con una patética dimensión de oratorio”.¹⁵²⁶

¡OH, STRESS! MONTAJE y DIRECCIÓN: Vol Ras. INTÉRPRETES: Juan Cuso, Juan Faneca, Juan Segalés. ESCENOGRAFÍA: Vicente Obon. MÚSICA: Santi Arisa. COREOGRAFÍA: Toni Mira. Estreno: 19 de mayo de 1987, en el Teatro Romea de Barcelona. En Madrid: Teatro Príncipe del 15 de octubre al 15 de noviembre de 1987.

¡Oh! Stress (1987) es una visión cómica de los resortes que provocan en la vida de cada día el ansia y la angustia propias de la especie humana ante el intento constante de adaptarse. Según fragmento del programa *son visiones desencajadas y absurdas de lo cotidiano*: frustración, contrariedad, coacción, insatisfacción, tedio, miedo, cansancio, decepción, celos, envidia, timidez, fracaso, muerte, enfermedad, éxito brusco, ruina, preocupaciones materiales y profesionales, problemas afectivos y conyugales, divorcio, cambio de ambiente, trasplante, cambio de piso, promoción profesional, insomnio. Todo se plantea como una conferencia sobre el “stress”. En ella veremos a tres conferenciantes perturbados por males mayores que aquel del que pretenden hablar. Son tres personajes que, por su perturbación mental y sus anomalías psicofísicas, convierten en ridícula su pretensión. El ellos su personalidad se centra en la caricatura de los comportamientos humanos observados pero no explicitados por la palabra sino por la acción. Pantomima, mimo único, repudio de la palabra, utilizada rara vez y sustituida por ruidos inarticulados, guturales, onomatopéyicos, de los que disponen en arsenal de gracia (Oliva, M.V., 1987d: 28-29).

Escribe Joan Anton Benach que, tratando el tema de los agobios y frenesís de las actividades de la vida urbana, hay escasa fidelidad a esa idea, hay situaciones cómicas que no tienen que ver con el “stress”. Así los números del repartidor de butano o los conflictos entre el líder político y su asesor de imagen, se frustran en parte por esa fidelidad a la idea. Cree que hay exceso en la sofisticación de sus códigos humorísticos, que no alcanzan, así, la fuerza del “gag” surrealista que el grupo había comenzado a explorar y esto, por ejemplo, se nota en los *sketches* basados en los semáforos y el tráfico. También Benach encuentra que junto al artificio excesivo del guion, está la sombra de Els Joglars, en el número de las mecanógrafas imparables, que acaban ejecutando una

¹⁵²⁶ Crítica de BURGET I ARDIACA, F., “Una pequeña obra maestra”, F., *El País*, Barcelona, 29 de junio de 1984.

gimnasia grotesca, y la influencia de El Tricicle. Para el crítico resulta un trabajo en conjunto devaluado, con pasajes que son un flagrante desacierto y otros, que apenas suscitan una leve sonrisa. Un suspenso merece la escena de los policías.¹⁵²⁷

En su artículo, *Triste invento*, J. de S., coincide con el anterior y piensa que *Oh!, Stress* no está a la altura de los dos últimos espectáculos de Vol-Ras, y, “en ciertos momentos, diría que es rematadamente malo”. De la hora y cuarto que dura, dice, yo salvaría el número de las dos mecanógrafas transformadas en dos divertidísimas gallinas, dos mecanógrafas obligadas a realizar unos ejercicios rítmicos con unas faldas tubo, que despiertan las risas del público, y el "gag" del repartidor del butano, que lanza una bombona al público... *Y poca cosa más*. El número del candidato electoral, un número loco, que termina con el candidato cortándole la cabeza a su asesor de imagen, con unas tijeras de podar árboles, se da de patadas con el espíritu del espectáculo. Un espectáculo, que afirma está, pobremente dibujado en su concepto y mal resuelto, con fallos imperdonables, con una música ensordecedora y un final de cara a la galería que intenta arrancar aplausos fáciles, dentro de una línea de "spot" televisivo del todo incompatible con la imaginación y la sensibilidad que el grupo había demostrado.¹⁵²⁸

Emilio J. Timón dice: Tres actores representan ininterrumpidamente tipos cotidianos afectados por el stress. Por la escena desfila un variopinto número de personajes. Hay de todo, ejecutivos que se atiborran de pastillas para afrontar mejor la dureza de la jornada, secretarías transformadas en "gallinas de escribir", parados burlados por los ordenadores de las oficinas del INEM, etc. Despersonalizados, descentrados histéricos, sus caricaturas son expuestas al ridículo público. Los espectadores celebran cada gesto, cada "gag", cada disfraz. Los resultados de los números son desiguales. Algunos se salen del guion, otros son muy largos y enfrían al público y en algunos se consigue gran perfección.¹⁵²⁹

Más positivo que los anteriores se manifiesta López Sancho, que dice que en el espectáculo se desmenuza, a fuerza de carcajadas, la angustia del hombre moderno, aquejado de un contorno opresivo, insatisfactorio y alienante, que acaba por hacer absurdos lo que en otro tiempo eran comportamientos naturales. Encuentra que la gama de situaciones humanas, caracterizadas por el stress, está llevada a su punto más agitado de comicidad y sátira y que la variedad de breves secuencias: mecanógrafos

¹⁵²⁷ Crítica de BENACH, J. A., *Vol-Ras o la cara y cruz de la decepción*, *La Vanguardia*, Barcelona, 21 de mayo de 1987.

¹⁵²⁸ Crítica de J. de S., “Triste invento”, *El País*, Barcelona, 21 de mayo de 1987.

¹⁵²⁹ Crítica de TIMON, EMILIO J., “Resultado desigual”, *Diario Extremadura*, Cáceres, 23 de abril de 1987.

maquinizados, matrimonios atribulados, insatisfacciones y agobios del trabajo cotidiano... desfilan en números propicios para cambios de aspecto, de personalidad y volubilidad expresiva. Concluye que el espectáculo tiene menos densidad que *Fligth*, es más superficial, menos eficaz, pero, no obstante, produce con facilidad increíble la carcajada del espectador, hasta el punto de que se hace corto y su final sorprende a un público que espera más.¹⁵³⁰

INSÓLIT. Del colectivo. DIRECCIÓN: Pep Cruz. ESCENOGRAFÍA: Quico Estivil. VESTUARIO: Antonio Belart. INTÉRPRETES: Joan Cusó, Joan Faneca y Joan Segalés. Estreno: 2 de junio de 1989, en el Casal Can Goma de Mollet del Valles (Barcelona). En Madrid: Teatro Fígaro del 29 de marzo al 27 de mayo de 1990.

Este montaje presenta dos novedades respecto a los anteriores espectáculos, por un lado la presencia de un director y por otra una escenografía atractiva. *Insolit* (1990) es, como todos los montajes del grupo, un espectáculo de "sketches", sin palabras y sin relación entre ellos, apoyados en una banda sonora que hace de hilo conductor, en este caso el musical norteamericano de los años sesenta. Veremos una serie de peatones anodinos, que se enfrentan a diversas situaciones cotidianas -"gags" de las maletas, del colchón, del autobús, de las colillas, etc.-, que van transformándose en absurdas o fantásticas. Un humor limpio y blanco que provoca la sonrisa más que la carcajada y una ironía que nace del contraste de una música de claras evocaciones de felicidad hollywoodiense y una acción que señala las dificultades en que se encuentran estos anónimos personajes. Todo dentro de coordenadas de humor, magia y poesía. (Pérez de Olaguer, 1990a: 34-35).

Para el crítico de *La Vanguardia* es un espectáculo homogéneo, ingenioso, pensado hasta el último detalle y muy bien resuelto. Su virtud es la sutileza del humor empleado, que no se limita al gag sino que se envuelve de un clima sensible, poético, sentimental, entrañable, según los números. La propuesta está cuidada en todos sus aspectos; en lo escenográfico, lo que aparentemente es una cámara negra se ilumina merced a unos paneles que dibujan "envoltorios" para cada número: la estación de metro, el parque florido o la lluvia cayendo. La música va desde *Candilejas*, *Cantando bajo la lluvia*, *Lili* para acabar con *That's Entertainment*.¹⁵³¹

¹⁵³⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "El estrés, visto por Vol-Ras en el teatro Príncipe" *ABC*, Madrid, 20 de octubre de 1987, pg. 89.

¹⁵³¹ Crítica de FONDEVILA, S., "El trío Vol Ras dio el mayor espectáculo", *La Vanguardia*, Barcelona, 12 de septiembre de 1989.

El crítico Burguet Ardiaca lo considera un precioso y emocionado homenaje en color al humor, la poesía y la ingenua bondad de Charlot, lleno también de otras referencias y homenajes, a veces irónicos, al cine mudo en general y al musical norteamericano.¹⁵³² Y para Gómez Orts es música, mimo y picardía durante hora y media, en continuados juegos de imaginación y fantasía, donde merece un apartado especial los efectos especiales y el cómo se saca partido a unos aparentes paneles oscuros, que merced a la luminotecnia, adquieren unas combinaciones de colores, de dibujos, de variaciones, escalofriantes.¹⁵³³

Haro Tecglen escribe:

*Dejan buen recuerdo, aunque este espectáculo no sea el mejor, pero es abundantemente reído, humor de tebeo con toque de absurdo y miguitas de poesía. Varias caricaturas de mujer por un tipo travestido que no es morboso, ni erótico sino paranoico. Encierra un par de homenajes al cine musical y a Charlot y el cine mudo, de donde debe venir el contraste del pobre tipo marginal y sin asiento, metido en la vida rosa y dulce de las melodías románticas y del recuerdo de la gran escenografía y el lujo de aquel género. Los tres actores son buenos, bien preparados, bien ensayados y la terminación del espectáculo es perfecta. Las ideas son lo más pobre.*¹⁵³⁴

PSSSSSH. Del colectivo Vol Ras. DIRECCIÓN: Pep Cruz. INTÉRPRETES: Joan Cusó, Joan Faneca y Joan Segalés. ESCENOGRAFÍA: Quico Estivil. VESTUARIO: Antonio Belart. Estreno: 2-7-1992 Teatro Villarroel de Barcelona. En Madrid: Teatro Madrid del 19 al 30 de enero de 1994.

“Pssssh” (1992), es la onomatopeya de alguien exigiendo silencio en el pasillo de un hospital. Dicen los creadores que el espectáculo recrea con mirada cómica el mundo de los hospitales. Situaciones cotidianas en un centro hospitalario: quirófano, salas de espera, habitaciones con sus médicos, enfermeras y pacientes, en el que puede pasar casi todo. Si otros espectáculos parten de un tema este lo hace desde un espacio. Busca la gente que uno se encuentra en un hospital para observar y analizar su comportamiento. Son personajes normales que modifican su conducta y relación con los demás debido al

¹⁵³² Crítica de BURGUET ARDIACA, F., “Éxito atronador de Vol Ras con su homenaje al cine mudo”, *El País*, Barcelona, 12 de septiembre de 1989.

¹⁵³³ Crítica de GÓMEZ ORTS, “Éxito arrollador de Vol Ras” *La Verdad*, Murcia, 22 de octubre de 1989.

¹⁵³⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Poca idea, buena realización”, *El País*, Madrid, 6 de abril de 1990.

espacio en el que se encuentran. Se trata de no contar la vida de un personaje sino una situación puntual. Un total una veintena de personajes distintos, que obligan a la rapidez y concentración en los cambios de vestuario (Vega, 1992: 22-23).

Otros montajes suyos son: *Gagmania* (1995), *Intrínquilis* (1997), *GGP* (Gestos, ganyotes i posturetes (1998), *Violeta violada* (2000), *Again, again!!!* (2001), *Bon Voyage* (2004), *Monodomo* (2005) *Canguelis* (2007).

GRUPOS ESPORÁDICOS EN CARTELERA

El colectivo **Castin** presenta su espectáculo

CASTING. Del colectivo Casting. DIRECCIÓN: Zulema Katz. INTÉRPRETES: Ignacio Durán, Inma Barrionuevo, Héctor Saurint, Asun Díaz, Johnny Aranguren y Lupe Barrado. Teatro Alfil del 5 al 29 de mayo de 1988.

“Una señorita que huye, malhechor que la atrapa; prorrumpe la sirena, se suceden los tiros y las caídas. Corten, hay que repetir”. Así comienza *Casting* (1988), basado en seis personajes, seis historias, seis maneras de arremeter la profesión mientras se espera. Seis personajes “reales”, que encarnan un determinado estereotipo de actor joven en busca de su gran oportunidad, despliegan sus personajes “ficticios” preferidos –estrellas de radio-teatro, los declamadores, el titiritero, el showman, el virtuoso, el cantante, los graciosos- Y así entre anécdotas, improvisaciones, bailes, chistes, parodias, canciones, nos muestran un telediaro muy peculiar, un “Festival de Europrisión”, un Otelo en clave de cine mudo, la parodia de la técnica, de la concentración, de la teoría y del método actoral, la burla sobre la expresión corporal, la ternura de los títeres. Cada uno ridiculiza algún aspecto propio, exagerándolo y riéndose de sí mismo (Matteini, 1988c: 30-31). En *Casting*, nos cuenta Haro Tecglen, unos aspirantes a actores, cada uno con su anécdota vital y sus experiencias difíciles, acuden a una audición o "casting" y esperan o desesperan. Se entretienen con ejercicios, con textos ilustres o canciones. Hay una minimización de Otelo en poco más de un minuto, unas marionetas lorquianas o una ronda de chistes. El espectáculo son en la realidad estos seis aspirantes -tres chicos, tres chicas-, alumnos de la escuela de Zulema Katz -excelente actriz argentina- que tienen sus propias experiencias y sus ejercicios de clase. En el montaje hay más simpatía que otra cosa y más vocación y

voluntad que pericia. Todo es un poco infantil, un poco escolar. Todo esto pasa en una noche viva en el Alfil café-teatro con sus mesas y sus bebidas y un público joven y adecuado. Comienza con una parodia de atraco, como en burla de quienes le tienen miedo a un barrio clasificado como difícil, y termina tres cuartos de hora después con aplausos y risas y una continuidad en las mesas hasta la madrugada.¹⁵³⁵

Casting parte de la convocatoria realizada para cubrir necesidades actorales. La tertulia entre un grupo de aspirantes, a no se sabe muy bien qué papel, definidos por una mezcla de frustración, esperanza, viveza y picaresca, da pie a que cada uno realice un deseo de actor o parodie recuerdos y observaciones sobre la profesión. Haciendo de su identidad la de los personajes y encarando con humor una profesión de la que ya conocen el paro, la humillación del "casting" y las promesas incumplidas. Los actores, sin despegarse del conjunto, cantan, bailan, dicen textos de algún novelista ilustre o animan una pequeña escena de cristobitas lorquianos. Los seis se divierten, ejercen su oficio a la vez que bromean con él, lo utilizan para hacer un espectáculo y para reírse un poco del mundo profesional que los rodea (José Monleón).¹⁵³⁶

Atelier.

El grupo de Teatro «Atelier» estaba formado por alumnos, ex-alumnos y profesores del Instituto de Bachillerato de Rentería, bajo la dirección de Helena Pimenta y Susana de Uña, que por entonces eran profesoras de dicho instituto. Se inicia a principios de los años ochenta y se basa en el principio del teatro como iniciativa pedagógica. En 1987 serán invitados por el CNNTE para presentar su trabajo en la Sala Olimpia

PROCES-A-DOS. Del colectivo Atelier. DIRECCIÓN: Helena Pimenta. INTÉRPRETES: el colectivo Atelier. ESCENOGRAFÍA: Susana de Uña. MÚSICA: Pablo Lasa. Estreno: 14 de julio de 1986. En Madrid Sala Olimpia del 20 al 24 de mayo de 1987.

Proces-a-dos (1986) se plantea como un trabajo de investigación con carácter simbolista y que algunas críticas tachan de surrealista. Habla de la justicia, sin ser una crítica como tal, sino una justicia que vemos cada uno, los jueces que somos juzgando al resto de las personas y como somos permanentemente juzgados:

¹⁵³⁵ Crítica de HARO TECGLÉN, E., "Vagas esperanzas", *El País*, Madrid, 10 de mayo de 1988.

¹⁵³⁶ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "Casting", *Diario 16*, Madrid, 20 de mayo de 1988.

Plantea dos tiempos y lenguajes distintos en dos juicios simultáneos, en un plano superior se desarrolla la vista contra Juana de Arco en el Medievo; en el inferior, la causa contra tres personajes populares a los que se les achaca una forma de vida no sujeta a los principios de una ideología dominante. La docena de personajes que componen el tribunal eclesiástico, reos, público y fuerza militar mantienen en escena un continuo movimiento entre danza y gesticulación que definen perfectamente el carácter de cada uno. Todo a los acordes de una variada música que va del canto gregoriano al punky, y siempre en directo (Del Moral, 1987a: 31).

Según Pedro Barea es un espectáculo de intérpretes jugando con diversidad de técnicas teatrales. La narrativa y texto, pasajes que emplean mimo, danza y expresión corporal. Espacios diferenciados en épocas y lugares. Libertad expresiva de los jóvenes junto al rigor y las dificultades de una idea compleja. Lleno de referencias actuales y de imágenes que se reconocen como próximas.¹⁵³⁷

¹⁵³⁷ Crítica de BAREA, P., “Proces-a-dos”, *Deia*, Bilbao, 14 de julio de 1986.

AUTORES DE LOS OCHENTA

Introducción

La década de los setenta finaliza con un reiterado descontento de los autores, que en 1979 elaboran un manifiesto en desacuerdo con el abandono de la joven dramaturgia del país. “Los autores españoles vivos estrenaban poco a principios de la democracia” (Oliva, 2002: 209). Denuncian a todo tipo de grupos, que estando subvencionados por el estado, no incluyen en sus programaciones autores vivos españoles o estos son mínimos. También a los que intentan imponer exclusivamente estéticas naturalistas y hacen extensible el fracaso de un montaje de autor español a toda su generación. Finalmente a la administración, por aplicar esquemas de producción comercial, sin buscar promocionar otros caminos que permitan la investigación y las practicas innovadoras. Los autores afirman que todo ello trae como consecuencia la ausencia de un teatro propio (*Triunfo*, 3-02-1979).¹⁵³⁸ Se lamenta Medina Vicario, en un artículo en *Triunfo*, que en estos pocos años de Transición, los que luchaban por una expresión teatral libre han ido diluyendo sus horizontes comunes, llegando a un estado de agresiones persistentes donde nadie asume errores, ni trata de paliar los ajenos. Se asemeja a una imagen de manada de lobos empeñados en robar la mejor tajada de una pieza demasiado joven todavía. Cree que la labor urgente es servir a la sociedad y no utilizar el teatro como plataforma para lograr la posteridad (Medina Vicario, 1979: 49). En medio de todo, ante las imposibilidades, el teatro, en vez de intentar traspasarlo, vuelve la vista al “cualquier tiempo pasado fue mejor”. Todo se vuelve retomar a los clásicos, mientras los dramaturgos vivos aseguran ser los portadores de la vanguardia y la verdad actual, y los técnicos y críticos opinan que nada hay de novedoso en esta supuesta vanguardia, que solo merodea el manido realismo político o social (Yndurain, 1979: 75-82). Con este estado de cosas se inicia la nueva década que va a ser decisiva en la transformación del teatro en España. Se va a tratar de contentar a todo el mundo, aunque “nunca lloverá a gusto de todos”.

No obstante entre los años 1982-1992, o década prodigiosa (Oliva, 2004: 111), se va reestructurar todo el sistema teatral, en la búsqueda de una modernización, que equipare

¹⁵³⁸ Revista *Triunfo* N° 836, 3 de febrero de 1979.

nuestro teatro al del resto de Europa. En 1982 gana las elecciones el PSOE. Este partido, en su política, quiere prestar atención a la creación escénica, para que experimente un ascenso social, dotándola de excelentes presupuestos y buscando un aumento de la calidad. En estos años se va a producir una continuidad en los cargos políticos relacionados con la dirección general de música y teatro, que consigue una mejora y muchos éxitos, en la década, dentro del ámbito teatral. Buscan popularizar y descentralizar la oferta teatral, renovar el público atendiendo a los jóvenes, elevar la calidad de los espectáculos, facilitar el acceso a la profesión de nuevos creadores. Para conseguirlo, se aumentarán considerablemente los presupuestos dedicados a la escena, tanto en espectáculos en si como en infraestructura. En estos años se crea el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM, que va a coordinar la gestión estatal, el sistema de ayudas, que colaborará en la rehabilitación de los teatros de toda España y creará otros nuevos, constituyéndose la Red de Teatros Nacionales, que se modernizarán respecto a posibilidades técnicas y estructurales. También mejorará los Festivales Internacionales, revitaliza el Centro de Documentación Teatral, crea la revista *El Público* (1983-1992), concierta las subvenciones con el sector privado y establece la política de ayuda a las compañías. En principio, la normativa de dicha institución se basa en modelos de empresas convencionales, que parten de tres formas de producción: los teatros públicos, los privados y las compañías independientes. En 1985 el INAEM creará la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que busca rescatar y reivindicar nuestros clásicos (Oliva, 2004).¹⁵³⁹

Con la democracia surge una nueva censura, la falta de subvenciones y la voluntad de ignorar estéticas nuevas. La Transición fue política y terapéutica para dramaturgos, que tuvieron que evolucionar hacia una escritura de taquilla. Ahora, “se va a producir la paulatina desaparición del autor como motor de la producción escénica” (Oliva, 2002: 259). Paralelamente de las creaciones colectivas, tan de moda en la Transición, se pasa a la búsqueda de un teatro de calidad, basado en obras contrastadas históricamente, para que la elección del texto sea una apuesta segura. Los clásicos se ponen de moda y se apuesta por dramaturgos contemporáneos como Lorca o Valle y otros, que sin presencia en las carteleras españolas, tienen consideración elitista en Europa, como Ibsen, Pirandello o Brecht (Oliva: 2002: 258). Las tendencias europeístas y la exigencia de llegar al público mediante espectáculos brillantes, quitaron de las carteleras a la mayoría de los

¹⁵³⁹ Datos extrapolados del capítulo “La década prodigiosa (1983-1992)” en Oliva, 2004: 111-126.

autores del pasado. Las operaciones de “rescate” y “restitución” tuvieron tan solo un carácter testimonial. Se trató de rescatar a los ausentes por exilio, restituir a los viejos realistas junto con los no tan jóvenes simbolistas y a otros autores no estrenados por circunstancias políticas. Todos ellos van a estrenarse en escenarios subvencionados, en un estrecho periodo al principio de la década de los ochenta, pero ninguno contó con el aprecio del público, gestado en democracia entre desencanto y frivolidad. Esto supuso un cierre en la biografía de muchos de ellos, la generación perdida queda ratificada en palabras de López Mozo cuando afirma: “Contra lo que esperábamos, la llegada de la democracia no supuso el reconocimiento de nuestra obra ni, por tanto la salida de la marginación. Quienes podían y debían asumir la revisión del teatro escrito antes de 1975 y recuperar sus textos más valiosos no lo hicieron y si hubo algún intento fue tan contrario a nuestros intereses que causó más daño que beneficio” (Pörtl, 1986: 30-31). Para Martínez Ballesteros la democracia no ha ampliado el espectro de posibilidades: “La censura ha desaparecido y podríamos decir que todo sigue igual en cuanto a las dificultades de estreno para autores no acreditados, aunque sí haya más manga ancha en lo que se refiere a temáticas de los autores que si llegan a la escena sin dificultades, es decir, los mismos de siempre” (Pörtl, 1986: 39). Alberto Miralles considera que el PSOE aumentó los errores del anterior gobierno de derechas y acumuló otros que llenaron de estupor a la profesión, incapaz de protestar ante el miedo a la desestabilización (Pörtl, 1986: 64). Y, por último, Domingo Miras llega a cuestionar la entidad del dramaturgo contemporáneo, temiendo que el “teatro se convierta en museo” (Pörtl, 1986: 25). Max Niemeyer Verlang, en *Reflexiones sobre el Nuevo teatro español* (1986), dice que el nuevo autor teatral español ha de asumir una nueva situación social como consecuencia del cambio político tan espectacular, tanto en la forma como en el fondo o contenido... Buero escribió en un permanente intento metafórico, donde el espectador debía comprender más allá de la palabra. Y los autores que, desde la oposición, vivieron la dictadura, llegaron a 1975 con los textos castrados, inéditos en su mayoría y con sello de urgencia política. El autor se enfrenta ahora con espectadores cuyas necesidades y apetencias no se concretan hasta muy avanzado el tiempo y, por tanto, no hay fórmulas establecidas y cada estreno resulta una caja de sorpresas. Ahora se busca que los autores, que acomodaron entonces su trabajo a las circunstancias, pasen a la búsqueda de una nueva sensibilidad colectiva, no definida. Todo lo realizado hasta 1975 es trabajo perdido e inservible según decisión de los que influyen en el teatro, aunque nunca crearan nada.

Así que, en principio, todos estos autores se encuentran en la obligación de renovarse... a destiempo (Romera Castillo, 1988a).

A partir de 1984 cambia la política de subvenciones a favor de los nuevos autores. Existe en estos una preocupación por la dificultad de estrenar. Los autores han de optar entre teatro de texto o guion para crear espectáculos. Ahora parece cerrarse un capítulo y abrirse otro de incertidumbre. “El fulgor con que se dieron los primeros pasos de apoyo al teatro en la década de los ochenta no ha tenido parangón”, pero realizado desde posiciones exclusivamente políticas, sin un estudio y análisis de los problemas que se van plateando, desembocará en una crisis total (Oliva, 2004:191). A los dramaturgos, ahora, no cabe situarlos en distintas posiciones estéticas o generacionales, sino en una lucha general por la supervivencia, pues ahora, ni siquiera los autores de mayor reconocimiento tienen las mismas facilidades para el estreno que antes... Actores que prefieren cine o televisión, productores recelosos, inflación de los costes, todo son dificultades para producir obras contemporáneas. Los autores, que estrenan en este periodo, no permiten ningún tipo de clasificación, siendo su denominador común la dificultad de estreno. Nuestros dramaturgos ven las medidas del gobierno beneficiosas, pues se dice obligado a contar con ellos para todo proyecto concertado; pero lo suntuoso de los espectáculos en su búsqueda de estéticas elevadas, hacen que los autores echen en falta formulas normales, sin necesidad de costes imposibles. Siguen siendo el origen de la producción, pero han perdido parte de su consideración, siendo personajes subsidiarios dentro de la espectacularidad por la que avanza la escena española (Oliva, 2004: 205). Es la figura del director omnipotente la que va a aparecer como responsable máximo de los centros, rodeado de un numeroso equipo de gestión, con programaciones caprichosas sujetas más a modas que a líneas estéticas (Oliva, 2004: 133). Por otro lado, la mitificación de grupos y espectáculos provocan una acomodación a la situación de bienestar, que se traduce en una pérdida de intención crítica.

Autores de generaciones anteriores muestran una perseverancia por la escritura teatral, siendo su presencia en librerías tan constante como esporádicas en los escenarios. Otros muchos, que no han sufrido la censura, son de vocación autoral tardía o procedentes del teatro independiente o de otros sectores de la creación, de la cultura o enseñanza. También aparecerán los que se inician en estos años ochenta y que nada tienen que ver con lo anterior, sus postulados de inscriben en modernas relaciones sociales y políticas.

Los autores de los ochenta se despegaron del discurso antifranquista, hablaron en parecidos términos de cuanto sucedía a su alrededor, miraron con insistencia sobre el pasado para especular sobre el pero consiguieron un público deseoso de ver en claves reconocibles y sin exceso de virulencia, algunos de sus problemas más acuciantes. Otros permanecieron fieles a una dramaturgia que sirvió en un momento dado que había sido rechazada por el público de la democracia, y se sumergieron en un estado de letargo imposible de superar (Oliva, 2004: 219).

Las delimitaciones de todos los autores en estos años son más circunstanciales que estilísticas y la entidad como dramaturgos, de cada uno de ellos, solo queda establecida por el tiempo, que nos dirá si se mantienen o renunciaron a ella, dada la precariedad de la situación en que viven. Estos autores, que surgen en los ochenta, serán continuadores e incluso discípulos de algunos dramaturgos, ya vistos en el capítulo de noveles de la Transición, y su obra va a estar caracterizada por la expresión desencantada de un fracaso, lo que no impide que miren a sus personajes con comprensión y humor y a veces con ternura (Pérez Rasilla, 2003a: 2870). Esta dificultad en el estreno persiste en el tiempo y Enrique Centeno en 1989 lo refleja en su artículo titulado *Cantos de sirena*:

Los autores son las principales víctimas de la estructura teatral. Aparte de cuatro conocidos por todos, el conseguir que un texto nuevo se estrene resulta una espera interminable a veces. Y cuando lo hace es en salas alternativas y con medios escasos. En los seis u ocho estrenos producido este mes, ni uno es de autor español vivo, son adaptaciones anglosajonas. Resulta difícil la justa valoración de los textos, sobre todo si no son previamente conocidos (5 Días, 20-04-1989).¹⁵⁴⁰

Por otra parte, en estos años, la fiebre nacionalista va a provocar la progresiva descentralización, se fomenta la separación entre la producción propia y la de compañías vecinas. Las comunidades autónomas comienzan a independizar sus presupuestos del gobierno central y se produce una cierta endogamia teatral. El exceso de celo provoca la progresiva dificultad de las compañías para penetrar en territorios distintos al suyo, obstaculizándose la libre circulación de los montajes (Oliva, 2004: 126-128).

¹⁵⁴⁰ Crítica de CENTENO, E., “Cantos de sirena”, 5 Días, Madrid, 20 de abril de 1989.

El INAEM en 1985 creará el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, CNNTE, en la Sala Olimpia, que se va a ocupar en exclusividad de autores, grupos, compañías y colectivos, próximos a la experimentación, al vanguardismo y a todo lo que sea alternativo y fronterizo en la creación escénica. Guillermo Heras se encarga de su dirección hasta 1994, fecha en que desaparece la institución. Aparte de ayudar y producir obras más o menos experimentales, también organiza seminarios, realiza publicaciones y estructura encuentros internacionales. Va a ser un referente imprescindible de la escena durante el periodo de su existencia y va a respaldar a autores y proyectos anticonvencionales. Esta institución evidencia esa franja de autores que representan al teatro español finisecular, pero que no lo podían hacer de manera normal. El nuevo centro estimulará un grupo de dramaturgos, la nueva generación de creadores, la generación de la democracia, que serán los autores representativos del final de siglo. Ni que decir tiene que, el Centro de Nuevas Tendencias, fue contestado por otros autores, los realistas y simbolistas, que reclaman un puesto en la nueva escena española y que se han quedado fuera por no estar dentro de sus límites expresivos (Oliva, 2004: 122-123). Otro fenómeno de la década es el surgimiento y progresiva consolidación de pequeñas salas dedicadas al teatro y que comenzaran a proliferar ofreciendo propuestas alternativas. Estas son las llamadas salas alternativas: Triángulo (1983), Cuarta Pared (1986), Ensayo 100 (1989) y Sala Pradillo (1990). En ellas se van a desarrollar las vertientes más innovadoras del teatro español a través de una seria investigación en distintos lenguajes escénicos -danza, música, plástica-, donde la palabra solo tendrá un papel complementario y aparecerá en diálogos pero también en recitados, versos o cantatas (Oliva, 2002: 263). Esta nueva vanguardia romperá con los esquemas de organización dramática convencional al introducir nuevos códigos de expresión.

La Dramaturgia.

En 1982 con el *Álbum familiar* de Alonso de Santos, la cartelera se completaba en programación nocturna con otro estreno de nuevo autor, *Vade retro!* de Fermín Cabal. Andrés Amorós percibe en esto un valor simbólico, puesto que ambos autores son destacados miembros del teatro independiente madrileño, y considera que esto significa el pleno reconocimiento y aceptación oficial de lo mejor de aquel movimiento independiente y que a la vez, en cierto modo, viene a ser su acta de defunción (Amorós, 1992: 9-10). Después de un tiempo, determinadas fórmulas alternativas han llegado a la

cartelera de forma consolidada. Estos autores noveles de la transición son autores a cuyos textos iniciales no alcanzó la censura. Son autores que aceptan géneros como el sainete o la comedia burguesa a los que dotan de nuevos registros y que son muy bien recibidos por el público de los ochenta.

Los autores de la Generación de los ochenta nacen, salvo excepciones, en los años cincuenta. No conocen de cerca las causas que motivaron el *Nuevo Teatro Español*, ni se sienten vinculados a procesos estéticos como el realismo o el simbolismo. Entre estos autores, nombres como Ladrón de Guevara, José Manuel Arias, Alegre Cudós, Murillo, Reixá, Maxi Rodríguez, Araujo, Polo Barrena, Benítez... También mujeres como Lourdes Ortiz, Paloma Pedrero, García Serrano. María Manuela Reina... presentan numerosos textos como vía de normalización entre géneros. A todos ellos se irán sumando otros nombres, en una “evolución de la dramaturgia española que en estos años es más compleja y pronunciada temporada a temporada y que estará marcada por los nombres que fueron apareciendo de forma más constante y por la señalización, por ausencia, de los que se perdieron” (Oliva, 2004:139). Este grupo se caracteriza por escribir una vez normalizada la vida democrática. Nacen al calor del CNNT, del premio Marqués de Bradomín que les da un espaldarazo o de las recién creadas salas alternativas. Su finalidad es más el estreno que la publicación, a veces dirigen sus propios textos y buscan reafirmar su oficio en grupos propios o afines. Pretenden un teatro de su tiempo para un público de su tiempo. La escritura que de estos jóvenes autores va a ser marcadamente intelectual, de reflexión histórica, filosófica o social. Otros se sentirán atraídos por “una escritura más narrativa y ecléctica, que acoja elementos estéticos de otros ámbitos de expresión, como el cine, el comic, la televisión, la publicidad o la música además del propio teatro” (Pérez Rasilla, 2003a: 2877). En estos autores se va a dar un estrecho margen entre la evasión y la reflexión dentro de sus obras, se tiende a fórmulas mixtas. Aparecerán obras de carácter aparentemente divertido pero que esconden cargas de profundidad manifiesta y a su vez un teatro aparentemente trascendente que no dejará de ser baladí. Estas nuevas generaciones no quieren renunciar al éxito (Oliva, 2004:151). La obra de muchos de ellos supone una vuelta al realismo y a la construcción aristotélica, esta constituye la estética que distingue gran número de piezas de los autores, nacidos como tal, en la década. Los personajes de la vida cotidiana se ven inmersos en una situación límite, que forma el conflicto dramático, luchas individuales mezcladas con situaciones de la vida diaria, con lenguaje coloquial y familiar. Las situaciones y conflictos de los personajes se desarrollan en lugares de definición imprecisa, con influjo de la sociedad urbana, pero sin precisar un

escenario concreto, porque son seres con mínimas marcas caracterizadoras, con problemas de inadaptación, falta de comunicación, soledad, desamor, muerte, violencia, donde la irracionalidad y la agresividad presiden gran parte de las acciones y los diálogos. Todos estos autores parten del realismo, aunque despeguen de esta estética, para buscar nuevos registros modernos. Tendrán influencias del *teatro de la crueldad*, del nihilismo beckettiano y de la desorientación en las relaciones humanas a lo Pinter. Su léxico es riguroso en una estructura próxima al guion cinematográfico, con tendencia a la hipertextualidad. Escriben pequeñas escenas minimalistas, que requieren la imaginación del espectador, manejando la acción con la agilidad del video clip, interesándose en la danza, música o cine. Proyectan en su obra las obsesiones propias de su época, tratando temas urbanos como violencia, droga, paro, temáticas más ambiciosas que las relaciones íntimas o personales. Este neorrealismo ira evolucionando hacia fórmulas de ruptura, utilización de procedimientos metateatrales, en un juego de ser-parecer, implicando al público en la historia, presentando mundos subconscientes que confunden el lugar y el tiempo y desplazando un protagonista “perdedor” hacia otro “marginal”. Es el teatro de innovación o vanguardia, que ejercen autores como Marquerie, Grasset o Rodrigo García y que son una minoría del teatro más innovador de fin de siglo. Las influencias de estos autores se encuentran el Müller, con la negación aristotélica de las tres unidades y el verso libre; el realismo sucio de Mamet y la racionalidad de Koltés y sus protagonistas marginales. Sus espectáculos también se van a ver influenciados por la *performance* y un nuevo concepto de la escena como teatro-danza. Esta vanguardia ofrece un panorama teatral donde la palabra, pese al gran protagonismo, no tiene la misma función que en dramaturgias anteriores, aparece en diálogos, recitados, versos, cantatas, rompen el esquema dramático convencional e introducen nuevos códigos de expresión (Floeck, 2002: 47-60).¹⁵⁴¹

ALGUNOS AUTORES

Nacidos en la segunda mitad del siglo XX, estos autores se caracterizan por escribir en una normalizada democracia. Los hemos dividido en subgrupos, para su mejor estudio, pero forman parte de un mismo conjunto al presentar una igual manera de significarse.

¹⁵⁴¹ Datos extrapolados del artículo de Wilfried Floeck, “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad”, traducido por Laura Cuadrado de la revista *Grenzgänge*, pp. 6-31 y publicado en *docplayer.es* pp. 47-67.

Son autores que nacen como tales en esta década y que presentan sus numerosos textos como una vía de normalización entre géneros. En este capítulo veremos aquellos que parten del realismo y la construcción aristotélica para constituir la estética de gran parte de sus piezas. Comenzamos con autores muy significativos de la década, cuya escritura se dilata hasta nuestros días.

Entre ellos, Ernesto Caballero es un autor muy interesante, cuya inquietud y capacidad de trabajo es incesante, irregular y meticuloso, adapta su continua observación a sus comedias, a veces de fuerte compromiso. Teatro intelectualizado, lleno de humor y lirismo, que da un aire de ironía y un resultado entrañable. Según Fermín Cabal la sobriedad expresiva de sus textos pide para su puesta en escena un despojamiento total. “Su sobriedad alcanza el lenguaje de sus diálogos y al trabajo de la situación agónica y de personajes” (Cabal, 1994c: 72). Dice que sus obras se construyen a contracorriente, “de vocación irreverente cultiva lo indecoroso”. Sus obras suceden en lugares atípicos, reveladores de la condición oprimida de los protagonistas. Así encontramos desde una cancha de squash, al conjuro de un anuncio en un periódico o en un hotel de Calcuta, otros expedidos por una despiadada agencia de viajes, o que han sucumbido a la inercia dominguera con un utilitario convertido en ataúd metálico, o se presentan recortados por luces difusas de quince watios en una garita llena de semen y escupitajos sirviendo a la patria. “Sus personajes deambulan, un tanto alucinados, descubriendo como esa realidad les ha atrapado y les ha chupado lo mejor de sí mismos, sus ilusiones”. Pero sus obras lejos del discurso tremendista empantanado en la queja, están llenas de vitalidad, de alegría de vivir y de esperanza en el ser humano y en su capacidad de mejora. En sus obras aparece la España que sueña lo imposible, la disidente, la que repudia el garbanzo y el social-chorizo (Cabal, 1994c: 75). Ignacio del Moral es un autor que escribe teatro con una mirada novedosa y reveladora de lo cotidiano, de tratamiento realista que deriva hacia la fantasía, impregnado de humor entrañable y compasivo con sus personajes, sin renunciar a la lúcida crítica. Un teatro de condición predominante realista, que atiende a situaciones cotidianas transcendidas hábilmente por una singular poesía. Su discurso se muestra acerado y crítico, pero evita la moraleja o la conclusión explícita y evidente. Su mirada sobre los personajes está determinada por la ironía, pero moderada por la indulgencia y hasta por la ternura. Su visión de la realidad está empapada siempre por el humor, que evita o atenúa la tragedia a que empujarían algunas situaciones (Pérez Rasilla, 2003a: 2873). Para Luis Araújo el teatro es esa gran herramienta que permite mostrar en sociedad lo que la sociedad quiere ocultar. Sus textos encierran un profundo sentido de

conciencia social humanitaria. Su teatro “no pretende hacer bandera de su ideología pero si hay que constatar las reflexiones acerca del poder [...] y el trasfondo de insatisfacción, propia de sistemas políticos en crisis” (Ragué Arias, 1996: 236-237). Tan solo un estreno en cartelera tiene José Manuel Arias, es una obra corta, que forma parte de un espectáculo conjunto en el que también participa Luis Araújo y cuyo título es *Las tres gracias*. El dramaturgo Alfonso Armada es un escritor de teatro bronco y trágico, caracterizado por su cuidada caligrafía y crudeza sin límites. Su objetivo es la mezcla de una visión ácida de la realidad con un minucioso rescate de la memoria como argumento teatral y vital (Centeno, 1996: 45). Ignacio García May escribe un teatro influido por el cine y el cómic. En palabras de Pérez-Rasilla, “*su escritura dramática se siente atraída por lo aventurero, lo misterioso y lo exótico. Sus personajes son seres inquietos y viajeros, y muchas veces actúan con criterios de moralidad discutibles*” (Pérez Rasilla, 2003a: 2877).

Otros autores que no llegan a la cartelera madrileña en estos años son: Eduardo Ladrón de Guevara (1939) que escribe *Coto de caza* (1983), *Volviste, Bisonte* (1985), *Casa de dos* (1986) y *Próxima parada felicidad* (1992). Fernando Almena (n. 1943) que no estrena pero si publica mucha de su obra en estos años, como *Redobles para un mono libre* (1980), *El albéizar de Loja* (1980), *Es muy peligroso asomarse...al exterior* (1982), *Ejercicios para ahuyentar fantasmas* (1983), *Rito* (1986). Germán Díez Barrio (n.1952) tiene *El Quinto Viaje de Crislón* (1983) y *Los robotines* (1986). Manuel Rodríguez Díaz (n. 1955) tiene *Condenados a vivir* (1983) y *Terapia familiar* (1984). Raúl Hernández Garrido (n.1964) escribe *Las huellas de Dimas* (1989). Alfonso Zurro (n. 1953) que estrena y dirige gran número de obras como *El canto del gorrión* (1982), *Pasos largos* (1983), *Farsas maravillosas* (1985), *Carnicerito, torero* (1987). Eduardo Galán (n. 1957) con *La sombra del poder* (1988). Y Juan Mayorga (n.1965) que se dio a conocer con *Siete hombres buenos* (1988). Gran parte de estos autores continuaran escribiendo y consolidaran su carrera de dramaturgos en la década siguiente. También es necesario mencionar los autores que, vinculados a su respectiva comunidad autonómica, no estrenan en Madrid, pero que escriben en esos años y continuaran haciéndolo en los sucesivos. Entre ellos: Xabi Puerta (n. 1959) que ha estrenado con grupos vascos *Zona vulnerable* (1987), *Gaspar Boof* (1989), *Canal TVT (Lo que hay que decir)* (1990). Fernando García Loygorri (n.1960) escribe *De un solo golpe* (1984) y *La otra cara* (1990). Roberto Vidal Bolaño (n. 1950), vinculado a su Galicia natal y con obra anterior a nuestra década, en estos años escribe *Agasallo de sombras* (1984), *Cochos* (1987), *Saxo tenor* (1991), *Días sen gloria* (1992). Joseph Pere Peyró (n. 1958) ha escrito *A ninguna*

parte (1987), *Infinito* (1990), *La trobada* (1992), *El viatge* (1993). Carles Alberola (n.1964) ha estrenado *Viu com vulgues* (1989).

Ernesto Caballero¹⁵⁴² (*Madrid*, 1957).

Dramaturgo que parte de una superación del realismo desde lo intelectual, matizado con el humor y la ironía. Se inicia con el grupo Producciones Marginales, formado en octubre de 1983, cuando estrenan *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe*, de Ignacio del Moral. Ernesto Caballero estrenará después con el grupo, *Rosaura o el sueño es vida, mileidi* (1984) donde *La vida es sueño* de Calderón es visto desde la marginalidad. Su labor con el grupo también es de dirección de la compañía.

EL CUERVO GRAZNADOR GRITA VENGANZA. AUTOR: Ernesto Caballero. DIRECCIÓN: Ernesto Caballero. INTÉRPRETES: Susana Hernández, Marisol Rolandi, Ascensión Ferreras, Valentín Hidalgo, Montse G. Romeu, Pedro Ocaña, Daniel Moreno y Rosa Savoini. ESCENOGRAFÍA: Amador Rehak. VESTUARIO: Julia Royo. MÚSICA: Gregorio Roldán y Jardín Acuático. Grupo Producciones Marginales. Se estrena en la Sala San Pol el 12 de mayo de 1985, en función única dentro del V encuentro internacional de teatro de San Isidro. Se repone del 18 al 22 de septiembre de 1985 en la Sala Olimpia. Y vuelve a aparecer en cartelera en la Sala Cadarso del 10 de enero al 9 de febrero de 1986.

Después vendría *El cuervo graznador grita venganza*¹⁵⁴³ (1985), visión satírica de las novelas y películas de espías, teatro en el teatro, con una frase de Hamlet como puntal. Un fragmento del programa nos revela la trama: “La escenografía del castillo de Elsinor sirve de telón de fondo a un interrogatorio practicado en el escenario de un teatro soviético, donde cada noche se representa Hamlet. Un agente de los servicios secretos españoles se ve envuelto en un turbio asunto relacionado con los planes armamentistas de las dos superpotencias. De este modo, Joaquín Hervás confiesa, bajo los efectos de un narcótico, una aventura que se inicia cuando el alto mando del CESID le confía la misión de interceptar unos informes en la capital de la Unión Soviética”.

Texto ambiguo y despojado de acotaciones, que posee un componente irónico y paródico, con un humor que no se desprende de los chistes. Es una pieza insólita por su argumento, que pone en el teatro lo característico del espionaje, tema más propio del cine

¹⁵⁴² Sobre este autor y su obra en general, hemos manejado en nuestro estudio la siguiente bibliografía: CENTENO, 1996; PÉREZ RASILLA, 2003 y OLIVA, 2002.

¹⁵⁴³ Para el estudio de esta obra hemos manejado la edición: ALAS; CABALLERO y DEL MORAL, 1985.

y la novela. La anécdota incorpora dos elementos diferentes que van rebelando la trama, el interrogatorio, por un lado, y el relato que se desprende de él, por otro, y que se revela mediante el “flash-back” o vuelta atrás que reconstruye los sucesos. El texto no juega un papel preponderante en la escena, se busca descubrir explicaciones no verbales que actúen como desencadenante de la acción (Fernández Lera, 1986b: 24). La obra viene a ser una historia de espionaje a la española. Un Trabajo de insinuación donde todo se sugiere en vez de explicarse y que huye del mimetismo de las series americanas o inglesas que han desarrollado el género.

LA PERMANENCIA. AUTOR: Daniel Moreno y Ernesto Caballero. DIRECCIÓN: Ernesto Caballero. INTÉRPRETES: Montse G. Romeu, Daniel Moreno, Valentín Hidalgo, Marisol Rolandi, Blanca Suñén, Rosa Savoini y Pedro Ocaña. ESCENOGRAFÍA: Emilio Galiacho. Grupo Producciones marginales. Sala Olimpia del 23 al 25 de septiembre de 1986. Se repone en el Centro Cultural de la Villa del 10 de enero al 1 de febrero de 1987.

De *La permanencia* (1986), cuya autoría comparte con Daniel Moreno. Es un texto que habla del desengaño y la decepción: “En el vestuario de un modestísimo equipo de fútbol, de categoría regional, se somete a presión a uno de los componentes del club deportivo para que intente perder el partido en provecho del equipo contrario, a cambio de una suma de dinero que, evidentemente, necesita”. Una anécdota en la que el antihéroe -héroe menor- está rodeado de personajes que buscan su propio progreso y la supervivencia dentro de un mundo que mantiene cerrados los caminos limpios y están ajenos al pacto inmoral, a la trampa, al cambalache. Personajes que vivirán el “desasosiego de una tarde deportiva de desengaños, de pérdida de esperanzas, de descreimiento en la integridad del hombre corriente” (Arce, 1987d: 27). Dice Fermín Cabal en un fragmento del programa:

Producciones Marginales ofrece un espectáculo que rompe, en gran medida, con el estilo que le caracterizaba, abandonando la referencia irónica al barroco para dirigirse humilde y valientemente hacia un enfoque menos culturalista, más ligado a las formas de realismo popular en las que ha descansado siempre la contestación al teatro cortesano. El giro temático se acompaña de un cambio en la interpretación, que busca mayor verdad y encuentra un tipo de actuación más natural, más reposado, menos histriónico. Todo ello, si se quiere, es balbuciente,

está en movimiento hacia otra cosa de la que, al cabo, muchos esperamos sea un eslabón, pero que ya apunta y puede ser gozada si uno acepta compartir su mirada, que trata, nada menos, que de penetrar la naturaleza de una sociedad compuesta de seres humanos y no de marcianos (Programa de mano).

Al año siguiente Producciones Marginales estrena una obra de Ignacio del Moral, *Zenobia* (1987), versión libre de *La Gran Zenobia* de Calderón de la Barca y a continuación Caballero continua con:

SQUASH. AUTOR: Ernesto Caballero. DIRECCIÓN: Ernesto Caballero. INTÉRPRETES: Blanca Suñén, Marta Baro y Daniel Moreno. Grupo Producciones Marginales. VESTUARIO: Eloy Martín. Teatro del Círculo de Bellas Artes, Sala Fernando de Rojas, del 18 de mayo al 31 de julio de 1988.

*Squash*¹⁵⁴⁴ (1988) es una acabada metáfora de un mundo irrisorio, abocado al fracaso, que compite contra sí mismo. A partir de una estructura de cajas chinas, tenemos los personajes que observan y a la vez son observados. *Squash* es un drama de tres personajes visibles, son los humillados, aquellos cuyo objetivo es la supervivencia. Otros, los invisibles, identificados con el público, se alimentan con la explotación y el menosprecio de los primeros. La obra presenta a dos mujeres, aparentemente muy diferentes, citadas por un ejecutivo, Eladio, que las quiere probar para un empleo. Los tres personajes con sus propios conflictos, problemas y contradicciones, se juntan en una pista de squash. Piedad es una mediocre ama de casa, frustrada madre de familia, de ínfima burguesía, vulgar y mezquina y Trini una puta de calle, joven y horterá, que desea sacar a su novio del hospital penitenciario. Ambas compiten encarnizadamente por un inexistente puesto de trabajo, supuestamente distinguido y bien remunerado. Para ello se someten, de mala gana, a las instrucciones y pruebas que les realiza un pintoresco jefe de personal, ejecutivo de medio pelo, encargado de llevarlas a cabo y que las somete a todo tipo de humillaciones.

Estas pruebas, que parodian las habituales técnicas de selección de personal, decidirán cuál de las dos responde al perfil requerido para el puesto. Las dos entran en una concurrencia amarga y cómica. Tras un cristal se ocultan los urdidores de la cruel broma, que vigilan al vigilante en esta estructura de caja china. Tanto Piedad como Trini se expresan en un lenguaje urbano y marginal, que resulta verídico. Eladio con una dialéctica

¹⁵⁴⁴ El texto que manejamos para nuestro estudio de la obra es: CABALLERO, 1989.

vacía, aprendida de carrerilla en un curso acelerado para ejecutivos de medio pelo, es redundante y su lenguaje, medio tecnocrático, plagado de tautologías, raya un disparatado surrealismo de gran efecto cómico. Solo al final, y despojado por necesidad de su gramática parda, aparecerá como el pobre ser que es. Todo va hacia lo peor en los tres personajes enfrentados. Poco a poco se desnudan física y psicológicamente y muestran sus servidumbres y justificaciones. Son víctimas del sistema y se intuye su condición desdichada, por eso la risa, que brota continuamente, al final se transforma en una mueca amarga e incómoda. El desenlace acentúa el sentido de la obra, la explotación de los pobres por los ricos, o por los señoritos. Un final feliz-infeliz, cuyas presuntas víctimas, con tendencia a la pequeña lucha de clases, se vengan de forma repentina, unánime y desesperadamente (Santa-Cruz, 1988b: 29-30).

La crítica ya se fija en el nuevo autor y comienza a tenerse en cuenta. Enrique Centeno dirá que Caballero muestra una gran madurez dramática en la construcción de personajes y situaciones y también en el compromiso con su tiempo. Valora la habilidad y conocimiento del diálogo, la riqueza de lenguaje que se adapta a cada personaje, la sabia acción que nunca termina y que se reserva siempre una sorpresa o tensión, resultando otra de sus cualidades. “La corrosión de su mensaje final, sin perder la clave tragicómica, es excelente”. Sobre el montaje dice que hay en la interpretación un minucioso estudio de personajes y una inacabable fuente de recursos, que se aprecia la síntesis de una meticulosa observación de la realidad y su profundización en ella, y así lo muestran las dos actrices, dando una extraordinaria encarnadura humana a sus aparentemente vacíos personajes.¹⁵⁴⁵ Haro Tecglen destaca su lenguaje rápido, moderno y gracioso, que consigne la difícil tensión entre crueldad y risa y que el público agradece. “Los actores consiguen la simpatía y la adhesión del espectador haciéndola “creíble” y manteniendo la distancia con la realidad al tiempo que se trasluce su fondo de dureza”. Destaca del texto sus raíces hondas de esperpento, de sainete madrileño o de absurdo y que su modernidad consiste en tomar situaciones de hoy con lenguaje (teatralizado) de hoy.¹⁵⁴⁶ Cree José Monleón, que la alegoría no esconde la intención crítica y acusadora. Dice que la obra emparenta con el sainete por la indagación en el lenguaje urbano marginal y no tanto, si atendemos a las elaboradas reiteraciones del personaje masculino, como al modo de hablar de las dos mujeres. Quizá, en momentos, es anecdótica y forzada, si consideramos su ambición crítica y el naturalismo interpretativo. Aun así, la frescura, verdad y limpieza

¹⁵⁴⁵ Crítica de CENTENO, E., “Drama en clave de humor”, *5 Días*, Madrid, 25 de mayo de 1988.

¹⁵⁴⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Pequeña lucha de clases”, *El País*, Madrid, 21 de mayo de 1988.

con que Caballero resuelve las imágenes insólitas y aparentemente absurdas, consiguen un interesante trabajo.¹⁵⁴⁷ Menos positivo se muestra Alberto de la Hera, que comienza diciendo que el clima de sorpresa y expectación está bien creado: “Dos mujeres citadas para un empleo y llega el señor que las somete a pruebas idiotas. Aburridas pruebas incapaces de divertir o interesar”. Luego observa que la comicidad se apoya en la repetición de frases y palabras del señor en un inacabable retruécano de sí mismo, que en principio, dice, tiene gracia, pero que luego se hace pesado. Y finalmente termina arremetiendo contra el texto cuando afirma que la situación se carga y el autor no sabe cómo salir, acabando con una inesperada crítica social forzada. “*Y eso es todo, es decir, casi nada*”.¹⁵⁴⁸

Ejemplos de recepción positiva son las reseñas de Carlos Bacigalupe y Pedro Barea. El primero, Bacigalupe, dirá que Caballero es hábil mecánico, que cronometra las situaciones y cuando alguna corre riesgo de hacerse indiferente cambia y dispone una nueva con aporte de nuevos elementos; que obliga a que sus personajes hablen la jerga que les corresponde, sin que le estorben las expresiones rudas o malsonantes. Resume que “la comedia transmite las posibilidades del autor y también de los actores, que estos lo hacen bien y son creíbles y que el montaje, en general, se deja ver”.¹⁵⁴⁹ Al segundo, Pedro Barea, el montaje le recuerda el teatro militante de los sesenta, su didactismo y causticidad totalizadora, su aroma de parábola social. “Hecho de trazos grandes, a partir de un par de hallazgos, con humor y rabia, pero cortito”. La interpretación, dice, es también un salto en el tiempo -el teatro gritado, la caricatura, la composición de personajes a partir de trazos muy mecánicos, muy exteriores-, incluso la sencillez de la escena, la simpleza de los elementos, el color chillón, la urgencia general de los que vienen a darnos el recado antes de que sea demasiado tarde y también la eficacia, a qué negarlo. “El público acudía al trapo y los setenta minutos del espectáculo dan suficiente diversión. Esto es un hecho”.¹⁵⁵⁰

SOL Y SOMBRA. AUTOR: Ernesto Caballero. DIRECCIÓN: E. Caballero. INTÉRPRETES: Valentín Hidalgo, Marta Baro, Daniel Moreno y Blanca Suñén. Grupo Producciones marginales. VESTUARIO: Eloy Martín. Sala Fernando de Rojas de los Teatros del Círculo de Bellas Artes del 18 de mayo al 18 de junio de 1989.

¹⁵⁴⁷ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Squash”, *Diario 16*, Madrid, 27 de mayo de 1988.

¹⁵⁴⁸ Crítica de DE LA HERA, A., “Casi nada”, *YA*, Madrid, 4 de junio de 1988.

¹⁵⁴⁹ Crítica de BACIGALUPE, C., “Squash”, *El Correo Español*, Bilbao, 17 septiembre de 1988.

¹⁵⁵⁰ Crítica de BAREA, P., “Parabola de la alienación”, *Deia*, Bilbao, 16 de septiembre de 1988.

En *Sol y sombra* (1989), estamos en el despacho de un diputado que sueña con llegar a Bruselas. Este recibe a una magistrado, juez conservadora, que lucha contra las sectas. Ella, católica militante, está especialmente en contra de una de ellas a la que acusa de diversos pecados. Llega una periodista de firma en busca de información sobre el caso. Posteriormente, llega el miembro de la secta perseguida, con aspecto entre chacal y guerrillero, que trata de amenazarles y al mismo tiempo de convertirles. La amenaza de este extraño, que secuestra y amenaza de muerte, provoca una situación límite que revela el fondo de los personajes, representantes de la sociedad dominante. La alienación de secuestrador y secuestrados se aproxima hasta reducir a todos a inútiles miembros de sus respectivas sectas: el partido donde medrar, la organización religiosa seglar y la carrera sin escrúpulos por el "cuarto poder". Finalmente el suicidio del hombre de la secta, no justificado suficientemente, provoca que diputado, juez y periodista consumen su rito ambicioso y civilizado ante el cadáver del infeliz fanático, aferrados a las compensaciones que alcanzan los personajes oficiosos, que ganan su guerra contra la heterodoxia. Una obra, *Sol y sombra*, que muestra la parte oscura de los yuppies, de Armani, de la prensa "seria", de los jueces incorruptos e incorruptibles y de las sectas diabólicas llenas de gente un poco demoníaca (Santa-Cruz, 1989a: 20-21).

En su artículo, titulado *Sobre sectas autorizadas*, dice Enrique Centeno que *Sol y sombra* es el nombre de una alienante secta, cuyos trazos grotescos el autor subraya para evidenciar su nocividad y provocar la condena de todos, incluido el espectador, que incluso ríe sus disparatados postulados. Del autor dice que la obra confirma a un notable comediógrafo, que Caballero posee habilidad en la construcción de diálogos, capacidad burlona para dosificar parodia y naturalismo, poder para conferir personalidad a sus personajes y talento observador para analizar su entorno y transformarlo en materia dramática, devolviéndolo al escenario con una reflexión crítica.¹⁵⁵¹ Para Haro Tecglen falta aliento o sobra timidez. Se adivina que el diputadillo es socialista, que la magistrada es del Opus, y de la periodista, que se repite demasiado la palabra "país", como insinuación hacia el diario *El País*. Considera que los jóvenes debían ser más audaces, definidores, y menos crípticos, que el público esperaba mayor fuerza crítica y que crueldad, corrupción, represiones sexuales, todo está sin cuajar. El lenguaje, dice, copia la jerga del neopoder pero los actores se mueven mal en el mismo, suena a libresco y no a

¹⁵⁵¹ Crítica de CENTENO, E., "Sobre Sectas Autorizadas", 5 *Días*, Madrid, 23 de mayo de 1989.

dicho y espontáneo. “Escasa fuerza en la situación, hay pequeñas gracias, pero el más que se espera no llega. Todo está como apuntado, sin terminar de hacer”. Finalmente termina con una reflexión sobre el grupo del que dice que el nombre Producciones Marginales obliga a aceptar que la marginación está integrada y que desarrolla y resuelve una fuerte crítica, pero que en esta obra la crítica solo se apunta, es un camino de retroceso.¹⁵⁵² Cree Alberto de la Hera que de marginal no hay nada. Ve una obra convencional y terriblemente tópica y manida y dice que el texto carece de concesiones a la fantasía, que sucede aquí y ahora, con un tema de aquí y ahora, y personajes de hoy: diputado socialista, magistrado, periodista y miembro de secta religiosa clandestina. Para el crítico, no se hace nada que no sea burgués, habitual y consabido y que incluso las actividades del miembro de la secta huelen a caricatura vulgar y corriente de lo que se lee en la prensa. Del lenguaje dirá que es corriente, sin calidad literaria y burgués; de la acción que no hay nada inesperado y se sabe por dónde discurrirá todo y que hay detalles surrealistas, no buscados a propósito, como pretender que arrojando por la ventana el cadáver, no quedará huella en el despacho, cuando ha sido apuñalado y arrastrado por toda la habitación.¹⁵⁵³ Contrariamente, Begoña del Teso dice que la obra está construida con maquiavélica sabiduría, que crece como una historia negra y policíaca, con un lenguaje, juegos de palabras y chistes cuidados, trabajados, limados, pulidos y embellecidos al milímetro, creando para cada personaje su manera auténtica de hablar. De los intérpretes dirá que “los actores son maravillosos” y que otros destrozarían esta corrosiva y malévola obra, donde lo que para los personajes es tragedia para nosotros es comedia salvaje y rompedora.¹⁵⁵⁴

En todas las obras de esta primera etapa predomina lo farsesco y la crítica social. Ya entrada la siguiente década estrena piezas breves como: *Retén*, *Mientras miren*, *A Cafarnaúm*...

RETÉN. AUTOR: Ernesto Caballero. DIRECCIÓN: Roberto Credá. INTÉRPRETES: Valentín Hidalgo, Andrés Lima. VOZ: Alfonso Vallejo. ESCENOGRAFÍA: Teatro Rosaura. Sala Mirador del 17 al 22 de septiembre de 1991. Se repone en la Sala Triángulo del 15-12-1992 al 24-1-1993.

¹⁵⁵² Crítica de HARO TECGLÉN, E., “La marginación digerida”, *El País*, Madrid, 22 de mayo de 1989.

¹⁵⁵³ Crítica de DE LA HERA, A., “Una obra absolutamente convencional”, *YA*, Madrid, 23 de mayo de 1989.

¹⁵⁵⁴ Crítica de DEL TESO, B., “Legales a tope”, *Deia*, Bilbao, 4 de julio de 1989.

*Retén*¹⁵⁵⁵ (1991) trata las relaciones entre dos soldados, uno veterano y otro novato. Relaciones entre ellos, por un lado, y con respecto al poder militar que les somete, por otro. Veremos una acción externa que provoca cambios profundos e imprevisibles - internos- en los dos personajes. Uno tortura y el otro soporta, pero ambos sufren heridas que modifican su personalidad. Agustín es soldado veterano, delincuente antisocial, que goza al imponer una novatada a José. Este es un soldado recluta, inocente, débil y despersonalizado por los primeros contactos con la disciplina cuartelaria. Ninguno entiende al final la psicología y moral que, su confrontación de esa noche de guardia, en un punto del desierto y alejado de su cuartel, los lleva sin darse cuenta a tomar la posición del otro. Unos profundos cambios en dos personajes de posturas extremas: el delincuente y transgresor, por hábito y deformación de todos los valores humanos, en una sociedad normal y el joven sencillo, que llega al cuartel plenamente conformado en las normas más sencillas del trabajo, el amor, la obediencia y el respeto al orden establecido. Una obra que está llena de verdad, profundidad y honor, con una solución, no muy buena, a través de una voz en off del teniente.

Son dos conceptos contrapuestos encarnados en los dos personajes que hacen guardia en una noche de invierno. Noche que lo envuelve todo difuminando los contornos... escena de dimensión trágica, más allá del pintoresquismo cuartelero. Gravedad en la atmósfera que confiere elocuencia al susurro y a cada palabra configurándose la trágica vulnerabilidad del hombre de nuestros días (Programa de mano).

López Sancho en su crítica tardía, cuando ya está en cartelera la siguiente obra de Caballero, *Auto*, establece una comparación entre ambas. En esta última, ve un ejercicio retrospectivo, en el que el accidente desencadenará las consecuencias en los personajes y los hechos del pasado quedarán investigados, reproducidos y juzgados en la acción. En *Retén*, en cambio, el suceso es presente, absoluto y la acción se desencadena violentamente ante un testigo invisible, el espectador. Para este crítico, Caballero utiliza el pretérito actualizado del anterior y el presente absoluto de esta como dos formas de análisis y dos construcciones radicalmente opuestas para bucear en los secretos de la voluntad humana, en la conciencia profunda que mueva a los actos y que pueden revelar

¹⁵⁵⁵ El texto manejado para nuestro estudio de la obra es CABALLERO, 1994.

intimidades de la conciencia, el carácter o la acción. Del montaje dirá que el duro tratamiento que el autor hace del tema esta endurecido por la dirección, que pasa a veces por los límites de un radical realismo al que sirven con sinceridad y veracidad. Ambos actores ponen en la sobria escena un muñón de lo humano, que al partir de caracteres opuestos crea escenas sorprendentes, aceleradas, extremadamente vivas, naturales. “Una tempestad de risas, sobresaltos y emociones”.¹⁵⁵⁶

También estrena sus obras cortas *Mientras miren* (1992), que es un divertimento, y *A Cafarnaúm* (1992), ambas con un buen trabajo de caracterización y una débil situación dramática. Estas fueron estrenadas en 1992, a modo de entremeses, dentro del espectáculo conjunto -con piezas de Leopoldo Alas e Ignacio del Moral-, dirigido por Jesús Cracio, llamado *Precipitados*¹⁵⁵⁷ (ver en este mismo trabajo Leopoldo Alas). Podemos considerarlas como piezas de una etapa de transición, en la que ya aparecen símbolos que apuntan a lo existencial y que le será característico. Son el preludio de una etapa de plenitud, que se compone por sus siguientes piezas escritas.

AUTO. AUTOR: Ernesto Caballero. DIRECCIÓN: E. Caballero. INTÉRPRETES: Lola Casamayor, Vicente Díez, Pilar López, Marisol Rolandi. (Teatro Rosaura). Teatro Alfil (Festival de Otoño) del 3 al 15 de noviembre de 1992. Se repone en la Sala Olimpia del 2 al 6 de marzo de 1994.

*Auto*¹⁵⁵⁸ (1992), explota, en su título, la pluralidad de significados, una triple acepción. Auto como alegoría clásica, como proceso judicial o como automóvil. En la obra cuatro personajes, el marido, su mujer, su cuñada y una chica que escapó en busca de aventuras eróticas, esperan en una aséptica sala, no saben muy bien qué, y discuten sobre un accidente de coche y las posibles causas que lo motivaron. ¿Qué les ha pasado? No saben muy bien qué, y mientras, esperan en un estado de trance, son los momentos previos a una declaración judicial. Se interrogan sobre el accidente de tráfico tenido y repasan sus acciones para tratar de descubrir quién es el responsable del accidente. El camionero que destrozó el coche también está enjuiciado pero no está presente. A través de su conversación conocemos sus ocultas y sorprendentes relaciones y las víctimas irán reconstruyendo el accidente: ¿Por qué recogieron a la chica que escapaba del camionero

¹⁵⁵⁶ IV Muestra Alternativa de Teatro, LOPEZ SANCHO, L., “Retén de opuestos en un drama duramente realista de Ernesto Caballero”, *ABC*, Madrid, 8 de noviembre de 1992, pg. 107.

¹⁵⁵⁷ Estas dos piezas breves junto al resto que componen el espectáculo y que hemos utilizado para nuestro análisis de las mismas, están recogidas en la edición: ALAS; CABALLERO y DEL MORAL, 1992.

¹⁵⁵⁸ El texto que hemos manejado en nuestro estudio de la obra es CABALLERO, 1994.

y hacia auto-stop? ¿Qué pasó en aquella parada imprevista? ¿Qué pasaba entre el afligido dueño del coche y su cuñada? ¿Por qué perseguía el camionero a la chica buscadora de emociones después de haberse acostado con ella previo pago, al parecer? Paso a paso se desvelan, con humor, sus pasiones, frustraciones y secretos escondidos hasta el momento del accidente, que ahora los reúne. Todos van descubriendo sus secretos con disgusto, que luego se transforma en comprensión. Todos están implicados, la historia como puzzle va encajando las piezas para descubrir al final que todos ellos han sido víctimas del accidente: “*Eso es, estamos bien muertos*”. Vemos como los personajes han de enfrentarse a sus propias conductas, ante el espejo de la muerte, esto que resulta imperceptible para el espectador es determinante para ellos, que son seres misteriosamente convocados a dar cuenta de sí mismos. Una situación solemne, compensada con un lenguaje insustancial, repetitivo y tópico, que expresa el vacío de las vidas de los que lo emplean. Al final, una gran ternura, la inmundicia que ensucia todo se lava con risa, ironía y desafío al espectador, que se parece a alguno de los personajes. Un ejercicio de tortura interior, con apariencia de farsa simbólica o “auto de culpa y confesión”, donde se conjugan dos fuentes aparentemente contrarias: *Llama de un inspector*, de Priestley, y los autos sacramentales, y que constituye una sátira del consumo y la banalidad del mundo contemporáneo.

Según Enrique Centeno podía ser un psicodrama. El trabajo actoral parece partir de ello. “Pero el autor idea perfectas situaciones para que todo tenga el sello de lo “teatral””. Ingeniosos diálogos y magistral dirección. Quizá, cree el crítico, algunos minutos finales están de más, como si hubiera que rizar el rizo con escenas estilo Ionesco después de un comienzo de Beckett.¹⁵⁵⁹ López Sancho se centra en los personajes, de los que dice que están tratados sutilmente, llenos de psicología y humor, cuya verdad dramática hace reír. “Las debilidades humanas descubren motivos justificadores en estos seres muy humanos y muy de hoy”. El suceso, fiel a la novela policiaca, se desenreda lenta y progresivamente para llegar a un final en que lo frontal se paraliza y el espectador desconcertado ha de aplaudir. Considera el crítico que Caballero está ingenioso, psicólogo y humorista y que acierta. *Todo un acierto*.¹⁵⁶⁰

¹⁵⁵⁹ Crítica de CENTENO, E., “Otro espectáculo estimulante”, *Diario 16*, Madrid, 4 de noviembre de 1992.

¹⁵⁶⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Auto o la modernidad de un moderno auto en accidente de carretera”, *ABC*, Madrid, 5 de noviembre de 1992, pg. 110.

REZAGADOS. AUTOR: Ernesto Caballero. DIRECCIÓN: E. Caballero. INTÉRPRETES: Luis Blázquez, Juan Luis Escudero, Alfonso Torregrosa (Teatro Geroa). ESCENOGRAFÍA: E. Caballero y A. Lima. Estreno Durango 11-3-1993. En Madrid: Teatro Alfil (Festival de Otoño) del 16 al 28 de noviembre de 1993.

*Rezagados*¹⁵⁶¹ (1992) es un texto, con fuertes cargas de humor, que analiza los deseos incontrolados de sus personajes por medrar en la vida. Tres hombres permanentemente en escena, que acoplados a sus bicicletas como si estas fuesen parte de sí, como si de una derivación de su cuerpo se tratara, luchan contra los adversarios, el tiempo y sus propias limitaciones. Los tres son representativos de las esperanzas y frustraciones de hoy, donde entran en conflicto el sentido del deber y el impulso individual, la necesidad de progreso personal y el sentir solidario, la rebeldía interna y la sumisión a la circunstancia. Tres trayectorias en una carrera donde la victoria no es cruzar primero en la meta.

Este avanzar por inercia de los personajes, sin tener claros los objetivos y decididos a no abandonar, puede parecer espíritu de superación o alineación, pero el abandono, representaría el derrotismo para los primeros y la lucidez para los segundos. Entre estos dos enfoques se mueve *Rezagados*. Los personajes están inmersos en un esfuerzo digno de admiración, de lástima, patético, ridículo, heroico y mezquino al mismo tiempo. Este trío de ciclistas, que se han quedado rezagados, tras una caída, pedalean sin cesar durante toda la obra. “Sobre el pretexto del mundo del pelotón, de cola del ciclismo” dice Caballero: “*me centro en los que no son héroes para hablar de la vida, de la solidaridad, de los miedos del hombre, del espíritu de superación, que, a veces confundimos con alineación*” (*El País*, 16-11-1993).¹⁵⁶² Muchos ciclistas asistieron a las representaciones de la obra y les impresionó lo bien retratado que está este micromundo del pelotón de cola.

Enrique Centeno considera que Ernesto Caballero en su colaboración con el grupo Geroa, que concibe sus espectáculos desde su realidad y servidos en su punto social, político y artístico, hace una apuesta de riesgo escribiendo un texto sobre el ciclismo, deporte de moda, que ya forma parte del folklore barato de las grandes ciudades. Considera el crítico que la situación planteada es muy teatral e insólita: tres deportistas - un manchego, un vasco y un colombiano-, subidos en sus bicicletas, corren la etapa correspondiente a la vuelta ciclista. La competición y sus incidencias dan lugar a ricos

¹⁵⁶¹ El texto de referencia para nuestro estudio de la obra es CABALLERO, 1993.

¹⁵⁶² Crítica de TORRES, R., “Un trío de ciclistas “*rezagados*” filosofía sin parar de pedalear”, *El País*, Madrid, 16 de noviembre de 1993.

diálogos sobre llegar o no llegar, perderse o encontrar el rumbo. “Una comparación de las actitudes de los tres, mientras sincronizan sus pensamientos en voz alta, con el pedaleo tranquilo o rápido de la carrera, Y todo es la continua metáfora sobre una carrera que se sabe perdida desde el principio”. Termina, el crítico, hablando del montaje del que dice, que la frescura, oportunidad e inteligencia del planteamiento es más ambicioso que el desarrollo, que resulta monótono. La originalidad del arranque no se mantiene a pesar de los excelentes actores, como si faltaran ideas dramáticas, aunque el discurso verbal es en todo momento interesante y resulta un montaje valiente y arriesgado.¹⁵⁶³

SOLO PARA PAQUITA. AUTOR: Ernesto Caballero. DIRECCIÓN: Caballero. INTÉRPRETE: Maruchi León. Teatro Alcázar 4 y 5 de junio de 1993.

En 1993 estrena en el teatro Alcázar *Solo para Paquita*¹⁵⁶⁴ (1993), compuesto por tres monólogos que, a pesar de ser diferentes, guardan la suficiente relación para formar un espectáculo. Las tres piezas comparten el trasfondo de un asesinato. Los tres monólogos son, el primero *Estimulante, amargo y necesario* que se articula sobre el humor, cercano al absurdo; el segundo *¿No me habré salido del cuadro?*, que presenta un tratamiento peculiar de interrelación entre espacios y tiempos; y el tercero *Ángel*, el más desconcertante, audaz y arriesgado, que surge de la necesidad de un teatro poético en el sentido más radical de la expresión. En su conjunto tratan el tema del amor de una forma gamberra y desprejuiciada. Para Paquita, enganchada al café, que es “estimulante, amargo y necesario”, el enamorarse conlleva las mismas características porque quién no se ha enamorado en la vida y quién no ha sufrido por amor. Es fácil comprenderla, Paquita es adicta a la cafeína, divertida, soñadora, ingenua, irónica, inteligente y está loca. Ella lo ha intentado todo para no sufrir por amor, hasta lo más inimaginable o terrible y necesita ayuda porque no puede más. El personaje describe su estado emocional tras ser abandonada por el hombre del que se ha enamorado locamente. Ella reúne el valor necesario para unirse a una asociación de apoyo para corazones solitarios y así compartir su historia. Pero su caso no es tan inocente como se prevé en un principio. De amante no correspondida, a frágil paciente de un psiquiátrico, el autor dibuja un retrato de amor, adicción y obsesiones peculiares.

¹⁵⁶³ Crítica de CENTENO, E., “Metáfora en bicicleta”, *Diario 16*, Madrid, 18 de noviembre de 1993.

¹⁵⁶⁴ Nuestro estudio se basa en la obra publicada en la revista *Escena*: CABALLERO, 1995, pg. 27-41.

LA ÚLTIMA ESCENA. AUTOR: Ernesto Caballero. DIRECCIÓN: Caballero. INTÉRPRETES: Rosa Savoini, Andrés Lima, Fernando Romo, Lola Casamayor, Janfri Topera, Pilar López, etc. ILUMINACIÓN: Andrés Lima. ESCENOGRAFÍA: Equipo Forma 7. Sala Olimpia (Festival de Otoño) del 11 al 16 de octubre de 1994. Se repone en el Alfíl del 30 de mayo al 3 de junio de 1995.

La última escena (1993) tuvo una gran acogida de público y crítica, si bien, con un número muy reducido de representaciones. La obra presenta a once actores que han sido convocados a una lectura teatral en la que el texto son hojas en blanco. A partir de ahí y con esa base de confusión y sorpresa, se desarrollan todas y cada una de las reacciones individuales o colectivas de los actores. Según el autor, Ernesto Caballero: “Más que una obra de desarrollo convencional estamos ante una situación en la que a través de una pequeña ceremonia se producen analogías bíblicas, sin olvidar que también estamos ante una obra de risas” (Programa de mano). Existen paralelismos con fragmentos de los Evangelios en numerosas escenas y fundamentalmente en el momento cumbre del espectáculo: una última cena real, en la que se degusta cordero asado sobre el escenario y a la que se invita a los espectadores, siempre y cuando se incorporen sin ropa alguna, igual que los actores. También cuando los once actores entran en escena, se descalzan y desvisten, quedándose en body de lycra blanco, y se lavan los pies en once palanganas mimando un maratón con los pies dentro al tiempo que pronuncian su nombre y una letanía de nombres de otros actores y directores de escena, de teatros y de instituciones culturales. Este lavado de pies y la gran mesa con doce sillas confirman el sospechado juego de palabras en el título: *La última escena – La Última Cena*. En la obra, los once actores atacan sin piedad al mal teatro y lo hacen desde un planteamiento de forma y estructura que se apoya en la parodia de La Última Cena, muy viva en la imaginaria católica (*El País*, 11-10-1994).¹⁵⁶⁵

Doce actores sentados a una mesa y el vacío. Para acometer la lectura de una nueva obra los actores se ven obligados a detenerse, a no actuar, a abandonar la repetición mecánica de las formulas tradicionales de la representación ya que en principio la obra a leer “no está escrita”. Una obra que acepta el hecho de que no tiene nada que contar sino tan solo ese vacío... (Programa de mano).

¹⁵⁶⁵ Crítica de TORRES, R., “Carlos Marquerie y Ernesto Caballero estrenan sus obras ritualistas”, *El País*, Madrid, 11 de octubre de 1994.

La obra apuesta por el ejercicio de libertad y la capacidad del individuo de construirse así mismo, renunciando a doctrinas o guías externos. Es la necesidad de una revolución interior como paso previo a ulteriores conquistas. El programa de mano también comenta que la obra habla del empeño de unos hombres por tener un guía y de cómo buscan respuesta a su existencia, descartando convertirse en sus propios guías, en los propios autores de la obra que representan. Pero he aquí, que el guía al que han seguido es el que va a revelarles su propia capacidad de evolución y para ello, se vale de un recurso que opera como provocación en el grupo de actores reunidos en torno a la primera lectura: la obra a representar no está escrita. La tragedia de los personajes es la de no distinguir la verdad, tanto en nosotros mismos como en lo que nos rodea. Los personajes son las personalidades falsas de los actores, estos para ser reales han de desprenderse de las señas de identidad con las que se engañan al autoafirmarse. Cuando se despojan de ellas surge la ausencia absoluta, que da paso a la consciencia. Para expresar todo esto desde la escena resulta necesario el sacrificio de la propia representación:

... ¿Y si partiéramos aceptando el hecho de que no tenemos nada que contar sino tan solo ese vacío?, ¿Y si ese vacío fuese precisamente la condición previa para recuperar una comunicación perdida hace tiempo entre bastidores y despachos oficiales?, ¿Y si esa comunicación requiriese un sacrificio donde los actores deberían renunciar a sus personajes de mismo modo que el autor a su obra?, ¿Y si todo fuese tan sencillo como compartir una cena? Nuestro viejo oficio reclama la eutanasia. (Programa de mano).

Cree Enrique Centeno que el autor se aparta aquí del teatro que le es más familiar, el que surge cuando mira alrededor y descubre los conflictos cotidianos. Caballero, dice, ojea ahora su propio ombligo, el teatro, y nos habla de la dificultad de creación, el absurdo desde la escena, la labor de equipo, la búsqueda del arte. Para ello, un grupo de actores elegidos en una especie de casting rustico, sale del patio de butacas. Primero se purifican en un lavatorio de pies, con letanía de nombres de instituciones y personas de nuestro teatro de hoy. La última escena, con referencia a la última cena cristiana, ha comenzado. Esto es un sabroso aperitivo tras el cual, según el crítico, lo que se sirve es soso, repetitivo, y no logra mantener el interés. Se sorprende que Caballero plantee una situación tan poco original, él, que posee una probada capacidad inventiva. “Los muchachitos ensayando y

los teatreros contándonos sus vidas tristes para hacer una parábola de la vida, ya empalaga”.¹⁵⁶⁶

López Sancho en su crítica, cuando se repone en el Teatro Alfil un año después, dice, que Caballero no tiene nada que contar y entonces, “ensaya un título de resonancias bíblicas y actores en un escenario desnudo con sillas, solos ante el patio de butacas y teóricamente sin texto”. Considera que este es en rigor un antitexto o un no texto. Un autor con aciertos y desaciertos pero que aquí, según el crítico, parte de un error conceptual porque no plantea la escena final de una comedia o drama, ni el mensaje de un teatro agotado necesitado de nuevos caminos. Ni tampoco plantea una parábola de la libertad porque los actores no son libres, porque no son personajes y no lo son porque no tienen texto, y en rigor, no son ni actores, son personas en un escenario vacío. No pueden actuar y tampoco son autores porque no pueden crear un texto y la acción que les agita es una no acción. “Durante una hora escasa estos profesionales actores en escena son actores que juegan a estar desconcertados por no poder convertirse en personajes”. Libres de su condición de actores, carentes de papel y de posibilidad de representar, se debaten sin conseguir la participación de los espectadores. Los actores se esfuerzan gestual y verbalmente en expresar la perplejidad que responde a la nada. Termina, López Sancho, señalando que el autor debe profundizar y encontrar un verdadero texto del no texto.¹⁵⁶⁷

Después escribe: *Nostalgia del agua* (1996), *Quinteto de Calcuta* (1996) y *Destino desierto*

DESTINO DESIERTO. AUTOR: Ernesto Caballero. DIRECCIÓN: Ernesto Caballero. INTÉRPRETES: Vicente Cuesta, Vicente Díaz, Susana Hernández, Maruchi León, Ana Pimenta, Rosa Savoni, Janfri Topera. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Teatro del Eco. ILUMINACIÓN: Mario Gas. Sala Olimpia del 19 de octubre al 17 de noviembre de 1996.

Destino desierto (1996) arranca como una comedia de situación, cuatro mujeres y tres hombres, estereotipos contemporáneos, se encuentran en un salón vacío, convocados por un escrito, invitados a un viaje al Mar Muerto. Allí movidos por el acicate del viaje, por sus ilusiones y sueños, se convierten en los habitantes de ese rincón, donde el silencio, lo incognito y el misterio los retiene más allá de lo absurdo, lo verosímil, lo lógico y lo real. Estos personajes intrigados, ilusionados, avanzarán en una espera inconcebible al

¹⁵⁶⁶ Crítica de CENTENO, E., “Una cena frugal”, *Diario 16*, Madrid, 17 de octubre de 1994.

¹⁵⁶⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “La última escena, Ernesto Caballero en el texto del no texto”, *ABC*, Madrid, 3 de junio de 1995, pg. 90.

conocimiento de sí mismos, pasando por un automático programa de preguntas y respuestas sobre la problemática del hombre de nuestro tiempo. El autor define sumariamente a sus personajes como el profesor, el creativo, la mujer de su tiempo, la alternativa, la Joan Baez, la creyente y el irreductible. Esteban, el profesor, acabará siendo el conductor del coloquio en el que todos descubren otras caras de su ser, otros fracasos íntimos, otros caminos para ilusiones nuevas. En realidad, será un viaje hacia sí mismos, hacia su esencia que no se atreven a aceptar. Por eso, no podrán marchar de ese extraño sitio aunque la espera se prolongue en exceso. En esta situación límite, van desnudando sus intimidades y su oculta conciencia a la vez que reflexionan sobre la caducidad de sus convicciones y utopías (*El País*, 19-10-1996).¹⁵⁶⁸ En esta pieza confluyen las principales influencias del autor -Beckett, Calderón, Priestley, Sartre e incluso el Buñuel de *El ángel exterminador*-, para ofrecernos, tras una apariencia de realismo, el viaje simbólico de unos personajes que desnudan ante el espectador sus intimidades y reflexiones acerca de sus débiles convicciones.

A López Sancho le lleva a pensar en el *Auto de los Reyes Magos* del siglo XII, aunque no se inspire en los mismos: “versos alternados con prosa y personajes encerrados en una cita misteriosa”. Los personajes se convierten así en investigadores de sí mismos, en permanente conflicto entre lo que creen que son, lo que quieren ser y lo que la sociedad y cultura en que viven les hace ser. Más que personajes y caracteres son caricaturas indecisas, que viven de esperanzas inconcretas y reflejan lo que la sociedad ha hecho de ellos. Ve el crítico en la pieza, una obra de análisis humano, social y cultural como dimensión profunda y oscura del ser, de su destino, y cuya acción teatral es el cambio de los personajes, que al final de su jornada serán otros sin saber a qué o a quien esperar. Un teatro que califica de intelectual, de muy literario, sin un problema que pida resolución y sin un desenlace. Caballero, dice, filosofa, hace inteligentemente como una sociología de su tiempo, con siete personajes que están cuidadosamente personalizados, pese a su indeterminación de fondo. Una obra que está llena de cosas complejas e interesantes para quién guste de problemas por encima de lo cotidiano y lo concreto. “No ha hecho un drama, ha hecho una reflexión, una exploración, sin salida, sin alcanzar conclusiones convincentes. Ensayismo de actor que prefiere pensamiento a teatro, pero que no llega a

¹⁵⁶⁸ Crítica de VALLEJO J., “La metáfora del desierto”, *El País*, Madrid 19 de octubre de 1996.

ser teatro vivo de ensayo y pensamiento”. Aun así reconoce el crítico la calidad cierta del texto y que resulta un ejercicio dramático actual, un nuevo auto lejos de lo sacro.¹⁵⁶⁹

De igual forma, Haro Tecglen lo define como auto sacramental sin sacramento, que trata del libre albedrío: “un Dios manejando a media docena de ciudadanos diferentes, de clase media española, para mostrar la humanidad”. En el fondo, todos estos ciudadanos no son tan desiguales. Todos han sido convocados para un viaje al Mar Muerto y acuden a una sala vacía donde no llega nadie, símbolo del viaje, de la espera infinita, de la confesión pública. “*Un esquema del que intuimos que su destino, el desierto, el Mar Muerto... será su tumba*”. Termina el crítico valorando a Caballero del que dice que es mejor director que autor y que mueve, en este caso, sus personajes con soltura. Considera que la lucha por el libre albedrío, por la libertad, en la que el autor tiene una creencia envidiable, da valor al diálogo.¹⁵⁷⁰

Esta etapa de plenitud del autor queda caracterizada por un juicio crítico de la realidad, que refleja una situación cotidiana, aparentemente, pero a cuyos personajes la muerte les acecha y les exigirá una revisión de sus conductas y depuración de sí mismos.

Con *El sastre del rey* (1997), Caballero inicia su tercera etapa, revisando la historia, sobre todo la española, a través de diversos referentes literarios.

¡SANTIAGO (DE CUBA) Y CIERRA ESPAÑA! AUTOR: Ernesto Caballero. DIRECCIÓN: Caballero. INTÉRPRETES: Josep Albert, Raúl Calderón, Ruth Díaz, Fernando González, Natalia Hernández, Alberto Jiménez, Carmen Machi, Carles Moreu, Roberto Mori, Lidia Otón, Lucía Quintana, Rosa Savoini. ESCENOGRAFÍA: Mónica Quintana. VESTUARIO: Rosa García Andújar. ILUMINACIÓN: Juan Gómez Cornejo. MÚSICA: Fernando González. COREOGRAFÍA: Raúl Cordero. PIANO: Javier Pezzi. GUITARRA y PERCUSIÓN: Pepe Milán. Teatro La Abadía del 11-12-1998 al 14-2-1999.

En *Santiago (de Cuba) y cierra España*¹⁵⁷¹ (1998), el autor pretende proyectar imágenes dotadas de relieve espacio temporal, pertenecientes a una época que, a pesar de ser determinante en nuestro presente, percibimos como algo irreal, como un sueño colectivo, con momentos tanto de apacible sugestión como de angustiosa pesadilla. Esta alternancia elabora una heterogénea amalgama de elementos, que principian con una remembranza de Ramón Gómez de la Serna y termina con los acordes de la famosa

¹⁵⁶⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Destino desierto: el ensayismo de Caballero*”, *ABC*, Madrid, 25 de octubre de 1996, pg. 96.

¹⁵⁷⁰ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Libre albedrío”, *El País*, Madrid, 25 de octubre de 1996.

¹⁵⁷¹ El texto que utilizamos en nuestro estudio de la obra es CABALLERO, 1999.

Marcha de Cádiz. Así el tratamiento dramático recurre a numerosos y dispares géneros y estilos, tanto escénicos como literarios, y obliga, tanto al actor como al público, a cambiar constantemente su perspectiva con respecto a la obra. El autor prefiere inventar la historia, partiendo de unos hechos reales, antes que intentar hacer de notario de la época. De ahí las fugas temporales de la anécdota, las alusiones al presente, la distancia con que se trata la retórica del siglo pasado, que hoy se contempla como una mezcla de ternura, perplejidad e hilaridad.

Todo está presentado a través de la historia de Amaltea López, campesina ingenua e iletrada, que recibe la visita del Alma de España, figura inmortal, que la anuncia su destino de criadora de un muchacho de características singulares. Aureliano, el novio de Amaltea, marcha a Cuba con una graduación de soldado raso para defender la última colonia española; lo hace ignorante de que ha muerto la hija de ambos nada más nacer y de que Amaltea se dispone a servir como ama de cría en casa de don Felipe Trashorras, cacique local. Este, tras la muerte de su enfermiza esposa, seduce a Amaltea. Esta no para de recibir visitas del Alma de España informándole de cual deben ser los próximos pasos en la crianza del hijo de don Felipe. En Cuba es hundida la flota y el imperio colonial español se va a paseo, pero Aureliano salva la vida y de paso se consuela con una bella y ardiente cubanita. Mientras tanto, en Madrid, el destino de Amaltea, repleto de bruscos giros, se entremezcla con los de Paco el Seguro, especialista en negocios turbios; con Enrique Barón, poeta modernista y arruinado amante de una cupletista y con Ramoncito, niño repipi y visionario capaz de distinguir hasta más allá del reinado de Juan Carlos I; y también, con otras muchas peculiaridades que conformaban aquel disparatado fresco que era el Madrid de cambio de siglo. Es una sarcástica visión de la crisis de identidad española de 1898, con forma de cabaret musical, cantable y bailable.

Para la crítica, rotundamente, un sí pero no. Haro Tecglen reseña que nuestro autor, talento nacional, hace bien sus deberes escapando a la pauta del colegio. Hace a veces una revistilla de la época con una música que no sobrepasa el remedo; otras un teatro alegórico, con ciertos harapos en las alegorías –La Dama de Elche, El Alma de España-, que se ridiculizan como es bastante lógico, aunque se salve la última –la doncella que representa la III República-, entre las palabras finales de que la Historia continua. También habremos visto un teatrillo de títeres con los últimos reyes de España, desde doña María Cristina hasta Juan Carlos. Dirá el crítico que los ciento ocho minutos de representación se apoyan en hechos reales, evocados con intención crítica y que el autor introduce también su anécdota teatral, narrativa, que no está despegada de la situación

general. Termina diciendo que quizá todo esto queda a medio camino entre la protesta y la subvención, que nos tiene todo el tiempo al borde de que algo se va a decir, algo que va a pasar y ni se dice, ni pasa. No rompe la facilidad. El público aparece muy adherido, quizá por su intención crítica, porque los actores cumplen muy bien sus papeles, por la dirección rápida, viva y por las aceptables imágenes.¹⁵⁷²

Juan Ignacio García Garzón lo define como una galería de espectros, crónica sonámbula de una España que fue, apuntes sobre la que hipotéticamente es y deseos para la que aún no ha sido. Es una radiografía sentimental y moral de una época de derrumbes, que aun late en el hoy. Un montaje de acabado primoroso, de gran potencia estética, apoyada en una escenografía que gravita en torno a un enorme mástil y que se sustenta en el cuidadoso trabajo de reconstrucción histórica en el vestuario y el magnífico trabajo actoral. De tono crepuscular los personajes parecen fantasmas, seres espectrales que pueblan las ruinas de una memoria devastada. Ve el crítico en la obra intentos de puente con el presente, punzadas críticas, desencanto por el derrumbe de las ideologías utópicas y una falta de compromiso de la sociedad actual. Dirá que es un trabajo de desenlace alegórico, que roza lo cursi y que plantea su fe en la futura República que, si llega, aconseja cuidar para que no muera. Concluye diciendo que es un montaje estupendo al servicio de un texto deshilvanado e insuficiente, en el que la historia de Amaltea es el tejido sobre el que se crean estampas y canciones, dentro del panorama de una época que incluye ambientes bohemios y periodísticos, lupanares y modistillas, prebostes y soldados de rayandillo, videntes y coros de sugerentes cubanas, un guiñol con los últimos Reyes de España y una alegoría del alma de la nación como matrona, astrosa, omnipresente y mandona, la Cuba prostibular de Batista y la imagen de Fidel Castro... de la miseria económica y moral, amos y criados, ricos y pobres. Pesimista reflexión sobre la historia como carrusel grotesco, con la intransigencia y las desigualdades como motores recurrentes. Un resultado con momentos de interés y destellos de humor en la rechifla, a costa de la retórica patriótica decimonónica como manto de oropel con que disfrazar el vacío y la vileza; pero también dice, y aquí viene la pega, que ni la deslavazada crónica del desastre, ni el culebrón de la criada logran elevar el vuelo ni estar a la altura del gran trabajo escenográfico e interpretativo. Interesante pero no redondo ejercicio de dramaturgia donde “pesa más la música que la letra”.¹⁵⁷³

¹⁵⁷² Crítica de HARO TECGLÉN, E., “El último deber”, *El País*, Madrid, 14 de diciembre de 1998.

¹⁵⁷³ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “¡Santiago de Cuba y cierra España!”, crónica del desastre”, *ABC*, Madrid, 18 de diciembre de 1998, pg. 110.

También de corte histórico es *El retorno de Iván Ilich Uliánov* (2001) y, la pieza de corte calderoniano, *En una encantada torre* (2000) -- en colaboración con Asun Bernárdez-, en la que, partiendo de *La vida es sueño*, se plantea la posibilidad de la regeneración moral en un contexto presidido por la arrogancia y el afán autodestructivo del hombre.

De forma paralela desarrolla una cuarta etapa en su dramaturgia, donde explora la comedia clásica, la parodia y la intelectualidad crítica, en obras como *María Sarmiento* (1998), un ejercicio sobre el teatro más amanerado de Lorca, hecho desde la admiración al autor y el desprecio a la recepción de que ha sido objeto y estrenada por la compañía El Cruce. También *Un busto al cuerpo* (1999), título bisémico e irónico en la que se mofa hasta el extremo de la obsesión por la apariencia física y la ansiedad por la insatisfacción con el propio cuerpo. En ella una mujer joven desea operarse los pechos para ganar volumen. La hija de su amiga quiere operarse también para perder volumen en el pecho. La madre de esta se opone a estos dos proyectos esgrimiendo argumentos intelectuales y progresistas (Caballero, 2001). Así se construye esta comedia, crítica con los modelos de sociedad contemporánea. En la línea del teatro comercial se inscribe *Te quiero, muñeca* (Centro Cultural de la Villa, 2000), *Tierra de por medio* (Galileo Teatro, 2002), una ácida reflexión sobre la especulación inmobiliaria llevada a escena por el grupo «El Cruce» y *He visto dos veces el cometa Halley* (Centro Cultural de la Villa, 2003), espectáculo homenaje al poeta y dramaturgo Rafael Alberti a partir de sesenta y dos de sus poemas; con esta obra, el autor, retoma una línea de trabajo que había iniciado años atrás con *Mi querido Ramón*, texto basado en greguerías y fragmentos de escritos de su admirado Gómez de la Serna. Entre sus últimas creaciones está *La tortuga de Darwin*.

Ignacio Del Moral¹⁵⁷⁴ (*San Sebastián*, 1957).

Da sus primeros pasos en el teatro como actor. Su obra es ya extensa y abarca diversos ámbitos, siendo autor de más de treinta piezas dramáticas. Un autor de estrenos en salas alternativas, en circuitos "de corta duración", a pesar de que su lenguaje escénico es sencillo, asequible y, a veces, en clave de comedia. Su teatro presenta una mirada novedosa de lo cotidiano, impregnada de sentido crítico y, a veces, de escapadas hacia la fantasía como esperanza para unos personajes por los que su autor manifiesta compasión

¹⁵⁷⁴ Sobre este autor y su obra hemos consultado PÉREZ RASILLA, 2003.

y apego. Con el paso de los años se ha ido endureciendo, revelando un creciente escepticismo respecto de la comprensión y la solidaridad del ser humano.

Entre los primeros títulos de su producción tenemos: *La gran muralla* (1982), obra de teatro infantil estrenada en la Sala San Pol en 1989. *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe* (1983) con una nueva versión en 1999 estrenada en la Sala Ensayo 100 y que posteriormente reescribe para el Teatro Alfil en 2008. Dentro de esta primera etapa está también *Desescombro* (1984). Podemos afirmar que su estilo lo va a encontrar con *Sabina y las brujas (o La noche de Sabina)* (1985), comedia de magia, que habla de realidad, deseos y apariencias, con una mirada crítica a su entorno más inmediato. Una construcción clásica de comedia, un texto poético e influencia del cómic, que determina el ritmo de la pieza, con entradas y salidas continuas, engaños y gags absurdos. En la obra, unas brujas conceden a una adolescente, cuya madre acaba de fallecer y su padre está lejos, el regalo de una aventura romántica nocturna. Así Sabina se ve inmersa en una trama que gira en torno al robo de un collar de diamantes, en la que no faltan los tópicos del ladrón guapo y galán, la mujer fatal o las persecuciones policiales. Una Sabina con los pies en la tierra y la cabeza llena de deseos y que quiere una relación romántica. Es un cuento de sabor agridulce, una huida hacia el mundo de la fantasía, con una reflexión ácida en torno a la especulación y el consumismo como males de nuestra sociedad.

Infantiles son *Una del Oeste* (1986), estrenada en la Sala La Bicicleta de Madrid, y *Un día de espías o El caso del repollo con gafas* (1988), estrenada en la Sala San Pol, ambas dirigidas por Ángel Marco. *Los enredos del gato con botas* (1990) es una versión del cuento de Charles Perrault, que estrena en la Sala San Pol, con dirección de Javo Rodríguez. Inédita, sin estrenar está, *Una de dos o tus sobrinas no olvidan* (1986).

HISTORIAS PARA LELAS. AUTOR: Margarita Sánchez e Ignacio del Moral. DIRECCIÓN: Ángel Marco y Juan Manuel Álvarez. INTÉRPRETES: Margarita Sánchez y Violeta Sánchez. ESCENOGRAFÍA: Eloy Martín. Estreno: 15 de julio de 1987, en los Encuentros de la Juventud de Cabueñes, Asturias. En Madrid: Sala San Pol del 27 de octubre al 1 de noviembre de 1987.

Historias para-lelas (1987), en colaboración con Margarita Sánchez, es una obra que parte de una observación del mundo contemporáneo, que se traduce a una serie de chistes escenificados. Veinticinco personajes femeninos que desarrollan veinticuatro “sketches” sobre las situaciones en las que desembocan algunas mujeres ante la avalancha publicitaria y que les hace preguntarse: ¿Por qué no seré yo como la del anuncio? (Del

Moral, 1987g: 19). El tema es la obsesión por el adelgazamiento, especialmente en las mujeres. Los autores se burlan del mundo de las dietas, de la báscula, del intercambio de fórmulas mágicas para tener la silueta de las chicas de los anuncios o las modelos. Cree José Monleón que los autores no se plantean la incidencia de la obsesión en los personajes porque estos no existen y solo son "monos" de chiste gráfico. Dirá que estamos ante una sucesión de "gags", de situaciones chistosas, que unas tienen gracia y otras no, pero que no logran articularse dramáticamente. Valora las situaciones animadas por las dos actrices, que encarnan el anecdotario de esa nueva obsesión social, pero considera que aunque no esté mal echar una mirada a la dieta, resulta ridículo que se trate de una moda más que de una decisión razonada. Piensa el crítico que el espectáculo, entusiasta y honrado, acusa una dramática endeble. "Demasiado banal".¹⁵⁷⁵

El Grupo Producciones Marginales estrena su siguiente obra *Zenobia*

ZENOBIA. AUTOR: Ignacio del Moral, versión libre de "La Gran Zenobia", de Pedro Calderón de la Barca. DIRECCIÓN: Ernesto Caballero. INTÉRPRETES: Amparo Vega, Félix Cubero, Valentín Hidalgo, Pedro Ocaña, Rosa Savoini, Blanca Suñén y Marta Baró. Grupo Producciones Marginales. ESCENOGRAFÍA: Javier Toledo. MÚSICA: Manuel Balboa. Estreno: 12 de julio de 1987, en la Muestra de Nuevo Teatro Joven de Cabueñes (Asturias). En Madrid: Sala San Pol del 13 al 18 de octubre de 1987.

Zenovia (1987) es una versión libre de *La Gran Zenovia* de Calderón, con los temas que obsesionaban a nuestro gran clásico: el poder, el destino y el libre albedrío. Ignacio del Moral va a situar la acción en Centroamérica y convertirá a los héroes de Calderón en guerrilleros que luchan contra el poder de un tirano bananero. Conseguida la victoria, la comandante Zenobia, cuya referencia inmediata es el Che, renuncia al poder político y se irá a continuar la lucha en otros lugares. El montaje pretende, según sus autores, presentarse como "un delirio contra la sacrosanta tumba de los clásicos [...] La Zenovia, comandante guerrillera, nos devuelve y nos sacude de la modorra. Evita con su arma automática la muerte del teatro y pone sobre el tapete la urgencia de un drama romántico" (Del Moral, 1987g: 18-19). Para Enrique Centeno hay un trabajo actoral notable todo tiene el aire de lo inequívocamente trabajado y elaborado.¹⁵⁷⁶ En cambio José Monleón ve un resultado malo y la razón es no haber tenido en cuenta que el lenguaje no es ajeno al periodo histórico en que se fragua. El lenguaje calderoniano, dice, tiene poco que ver

¹⁵⁷⁵ Guía/Teatro, MONLEÓN J., "Historias para-lelas", *Diario 16*, Madrid, 30 de octubre de 1987, pg. 24.

¹⁵⁷⁶ Crítica de CENTENO, E., "Zenovia", *5 Días*, Madrid, 16 de octubre de 1987

con la realidad latinoamericana y, continua diciendo, que tanto los personajes, como la atmósfera social y las ideas están definidos por rasgos y conductas distintas según la época histórica. “El grupo ha intentado encarar el problema pero era un callejón sin salida”.¹⁵⁷⁷

Después escribe *Días de calor* (1988) y *Aquarium* (1989).

AQUARIUM. AUTOR: Ignacio del Moral. DIRECCIÓN: Susana Hernández. INTÉRPRETES: Isabel Ordaz, Juan Carlos Gómez, Enrique Escudero y Luz Amalia Peña. ESCENOGRAFÍA: López y Brayda. Espectáculo coproducido por el INAEM, CNNTE y RESAD. Sala Fernando de Rojas de los Teatros del Círculo de Bellas Artes del 18 de abril al 7 de mayo de 1989.

En *Aquarium* (1989), el autor se arriesga con una extraña invención, un equipo de científicos encuentra una sirena. Esta será el elemento catalizador de las relaciones entre ellos y la que romperá sus esquemas vitales. La sirena, que es un monstruo que produce repugnancia, está metida en un contenedor. Una científica y su auxiliar la examinan clandestinamente con aparatos científicos. El auxiliar quiere ponerla en libertad y la científica conservarla a toda costa para exhibir su hallazgo histórico. La sirena queda sola en su cajón y seguidamente entra el curioso guardián del recinto. La sirena, que hasta ahora se ha quejado, entona el mítico canto, le atrae y le mata. Finalmente se fuga por la ventana que da al mar (Gopegui, 1989d: 26-27).

Cree Eduardo Haro Tecglen que la situación inicial es inverosímil pero queda aceptada en espera de que genere una lógica teatral. Esta, dice, es muy corta y con un diálogo demasiado inane como para suscitar debate o remover reposos. En todo caso, considera que lo que la obra puede transmitir es que vale más imaginar a las sirenas que contemplarlas, o que la libertad es el principal móvil hasta para los monstruos. Pero, según el crítico, para que esto sea teatro le falta otra fuerza y apunta que Ignacio del Moral estira sus conversaciones, para que el cuentecillo dure la hora y pico que necesita el espectáculo.¹⁵⁷⁸ Para López Sancho esta idea básica de una investigadora, que logra encontrar y capturar nada menos que una sirena, que se confronta con un ayudante ocasional en el cuidado del monstruo mitológico, donde se mezcla mito y realidad, ciencia y respeto a la vida, violencia y ternura, el resultado del debate es pobre: “El autor no parece reflexionar en el caudal riquísimo de la mitología, y muestra despreocupadamente lo que

¹⁵⁷⁷ Guía/Teatro, MONLEÓN J., “Zenovia”, *Diario 16*, Madrid, 16 de octubre de 1987, pg. 25.

¹⁵⁷⁸ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Canto de sirena”, *El País*, Madrid, 23 de abril de 1989.

debiera dejar a la imaginación”. Tampoco se muestra de acuerdo con la forma, dice que la situación se alarga con vanos "suspenses", que el cuento es demasiado corto y mal contado y que el texto necesita una larga reflexión sobre el asunto, un replanteo de su tratamiento dramático y un esfuerzo por sacar al diálogo de su inanidad.¹⁵⁷⁹ Y Enrique Centeno dirá que la representación transcurre tan plana, aburrida, torpemente interpretada y con una dirección, iluminación y escenografía tal, que resulta un desastre teatral. Dirá que es difícil hablar de la obra y del intento de su autor basándonos en este torpe montaje. *“El autor debe pensar que es preferible estrenar así, que condenar la obra al cajón o a la publicación”*. El crítico, en defensa del autor, esgrime las adversas circunstancias de estos estrenos en salas, con medios escasos y se pregunta: *“¿en qué proporción es el autor responsable de este mediocre espectáculo?”* El mismo se responde diciendo que Ignacio del Moral estrena en circuitos paralelos, con la consabida precariedad de medios, y que por ello obtiene resultados irregulares.¹⁵⁸⁰

Su siguiente obra, *Vivir en Malibú* (1990), se estrena en Cataluña. Veremos cómo resultó el proyecto a pesar de no haber llegado a la cartelera madrileña.

VIVIR EN MALIBU. AUTOR: Ignacio del Moral. (**VIURE A MALIBÚ**) Traducción: Josep M^a. Carandell. DIRECCIÓN: Frederic Roda. INTÉRPRETES: Carme González, Cristina Sirvent y Jordi Figueres. ESCENOGRAFÍA: Diego Reyes. VESTUARIO: Merce Paloma. Estreno: 12 de enero de 1990, en el Teatro del Sol, de Sabadell (Barcelona). Espectáculo en coproducción con el Centre Dramàtic del Vallé. No estrenada en Madrid

Vivir en Malibú (1990) es una comedia de costumbres, un sainete con raíz urbano, radiografía de una tipología ciudadana. La historia cuenta un conflicto entre marginados. Los personajes serían incapaces de localizar Malibú en un mapa, para ellos es una foto con paisaje de palmeras, mar y arena, colgada en la pared y supone un refugio seguro, que está lejos de donde viven. Azucena es una chica de pueblo, que delata a su marido yonqui para que no atraque más bancos. Ella refugia en su casa a Rosa porque su marido la pega. Su vida en el barrio de Clot barcelonés consiste en no dejarse ver demasiado y comprar en el Hiper, recoger el cambio y sonreír al chico que guarda los carritos. La banda sonora de su vida son las canciones de Joaquín Sabina. Estos son los personajes de una comedia que está servida cuando de noche entra en casa de Azucena El Chato, un

¹⁵⁷⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Aquarium*, un sirena a punto de ser conocida, en el Círculo de Bellas Artes”, *ABC*, Madrid, 1 de mayo de 1989, pg. 74.

¹⁵⁸⁰ Crítica de CENTENO, E., “Cantos de sirena”, *5 Días*, Madrid, 20 de abril de 1989.

quinqui que ha hecho migas con el marido de esta en la cárcel. Una cárcel donde ha cogido los anticuerpos del sida. El Chato es entrañable, personaje víctima de la sociedad y víctima de las dos chicas, que antes de cobijarlo lo muelen a palos. La ira, violencia y miedo son sentimientos creíbles que se desprenden de la situación planteada y, al tiempo, se percibe una agresividad ambiental, fuera del marco de la acción, pero consustancial al género (*El País*, 5-06-1990).¹⁵⁸¹

Para Joan-Anton Benach el léxico y la gestualidad se unen y consiguen conductas verosímiles y acordes a los tres personajes: Azucena, Rosa y Chato. Dice que la colisión idiomática que emerge del bilingüismo, los distintos niveles culturales de los personajes, su distinta vulnerabilidad respecto a la influencia del "otro" idioma, y la intromisión de una jerga del lumpen y otra de carácter gregario, dan a *Viure en Malibú*, valor de teatro testimonial. Destaca como el autor no se fija tanto en los trazos generacionales como en la descripción de conflictos psicológicos concretos.¹⁵⁸² Y Pérez de Olaguer hablará de comedia urbana, con personajes en la frontera de la marginación y marcados por el miedo. La drogadicción, delincuencia, convivencia y amistad son los temas de la obra, unos temas que, apunta, están tratados superficial y poco rigurosamente. La clave de comedia deriva de la comicidad que se desprende de lo coloquial del texto y por la proximidad de los tres personajes. Cree que la obra no resiste un análisis serio de personajes ni comportamientos pero ve que los resultados son directos y efectivos porque el ritmo de la comedia, la viveza de la interpretación, superan la ingenuidad de la obra y sus recursos facilones y tópicos. En definitiva un texto de escasa consistencia dramática.¹⁵⁸³

LA MIRADA DEL HOMBRE OSCURO. AUTOR: Ignacio del Moral. DIRECCIÓN: Ernesto Caballero. INTÉRPRETES: Maruchi León, Manuel de Blas, Carmen Balagué, Jorge Merino, Jalju Mulie, Ly Babali. MÚSICOS: Andrés Hernández, Anthony Zacariah. ESCENOGRAFÍA: Amador Méndez. VESTUARIO: Julia Royo. ILUMINACIÓN: Juan Gómez Cornejo. TEATRO: Sala Olimpia (CNNTE) del 8 de enero al 6 de febrero de 1993.

Le sigue *La mirada del hombre oscuro* (1991), aparente farsa paródica sobre el problema de la emigración africana en España. Un humor satírico que refleja los miedos y las contradicciones de una familia española que ha salido a la playa en contraste con el

¹⁵⁸¹ Crítica de DE LA TORRE, A., "Buen sainete urbano", *El País*, Barcelona, 5 de junio de 1990.

¹⁵⁸² Crítica de BENACH, J.A., "Léxito y sintaxis en Malibú", *La Vanguardia*, Barcelona, 1 de junio de 1990.

¹⁵⁸³ Crítica de PÉREZ DE OLAGUER, G., "Personajes marginales a ritmo de comedia", *El Periódico*, Barcelona, 31 de mayo de 1990.

lirismo ensoñador y duro de los dos emigrantes africanos, a quienes les espera la muerte. Un juego de apariencias donde la víctima entrecruza una realidad vital y lingüística (Oliva, 2002: 326). El racismo es el tema central y la historia es la de un negro africano, que consigue alcanzar Tarifa junto al cadáver de su amigo y compañero de viaje. Allí, en la playa, se encuentra con la mencionada familia española de clase media y hortera. La obra será llevada al cine con el título de *Bwana* (Pérez Rasilla, 2003a: 2874).

Para Enrique Centeno, del Moral, desarrolla ese encuentro con talento de gran comediógrafo. Presenta los personajes blancos con una verosimilitud brutal, de modo que el esperpento racista, vulgar y decadente que representan, no aparece como espejos deformados sino como la triste realidad, terriblemente cotidiana, de una sociedad ignorante, soberbia y vacía. Una escritura que califica de sabia, con resoluciones talentosas, siempre en tono de humilde sencillez e incluso con ciertas escenas oníricas muy arriesgadas, que, dice, son salvadas por Ernesto Caballero, el director. Una escenografía con espacios diversos para *una obra que mezcla la clave de comedia con el dramatismo que preside toda la función*. Un espectáculo estimulante, divertido en su acidez crítica, y, al tiempo, demostración de que hay autores, directores y actores de primerísima fila capaces de grandes creaciones como esta inolvidable representación.¹⁵⁸⁴

Dentro del espectáculo *Precipitados*¹⁵⁸⁵ (ver en Leopoldo Alas) estrena dos textos cortos, *Papis* (1992) y *Oseznos* (1992). El primero es un texto en el que un hombre y una mujer se encuentran y se añoran mientras pasean cada uno a su bebe. Ambos sueñan soledades y tristezas y tras su despedida aparecen unos muchachos de barrio, es el comienzo de *Oseznos*. Esta es una apuesta de lirismo descarnado, protagonizada por tres jóvenes, que regresan a casa después de una noche empapada en alcohol y que nos muestran las miserias a que toca enfrentarse después de los primeros ardores. Ellos intuyen su futuro nada halagüeño de paro, miseria y muerte prematura y el carácter irrisorio de todas sus ilusiones, condenadas a extinguirse entre los destartalados muros del suburbio en el que viven. Sus ilusiones se reducen a un posible golpe de suerte con una bonoloto o el ensueño de un erotismo fácil y gratificante (Guenerabarrena, 1992b: 36). “El texto de esta obra se incluye en la película *Barrio* del director Fernando León” (Pérez Rasilla, 2003a: 2874).

¹⁵⁸⁴ Crítica de CENTENO, E., “Después de la patera”, *Diario 16*, Madrid, 10 de enero de 1993.

¹⁵⁸⁵ Texto de referencia el ya mencionado anteriormente ALAS; CABALLERO y DEL MORAL, 1992.

FUGADAS. AUTOR: Ignacio del Moral. DIRECCIÓN: Ernesto Caballero. INTÉRPRETES: Rosa Savoini, Pilar López. ESPACIO ESCÉNICO: Equipo Fonna 7. Sala Cuarta Pared del 10 al 26 de junio de 1994.

Según el autor su siguiente obra surge como resultado de unas conversaciones con Ernesto Caballero y la necesidad de hacer un espectáculo. Se comienza a escribir como escenas sueltas relacionadas, que en los ensayos se ordenan, y va tomando cuerpo lo que de común se desprende de ellas. Luego se termina de escribir la obra metiendo ya escenas necesarias para contar lo que ellas sabían que la obra contaba (*El País*, 24-06-1994). Así nace *Fugadas* (1994), que es una historia, con hilo argumental accidentado, complejo y con flashbacks, en la que dos mujeres, unidas por una gran amistad, se enfrentan de manera diferente a las situaciones problemáticas donde la vida les ha conducido y en las que se adivinan atisbos de nostalgia por una vida diferente. El título hace referencia tanto a las ráfagas de luz -las protagonistas hacen constante referencia a sus recuerdos- como a la huida de estas mujeres, que buscan su propio espacio físico y afectivo (R. Muñoz-Rojas).¹⁵⁸⁶

La escritura de la obra, como se ha dicho, estuvo ligada íntimamente al montaje, no pudiendo considerarse como una entidad autónoma. Es una historia de amistad inconcebible que, de forma mágica, se hace posible. Situada al margen del realismo, recorre los sentimientos de dos mujeres encontradas a través de la imaginación. Dos mujeres opuestas, que escapan de una realidad que las oprime y las hace estar en profunda soledad. Una parada de autobús que se deja pasar unirá las trayectorias de sus vidas. Hallarán un espacio propio donde buscar respuestas a sus múltiples preguntas, a veces reencontrándose con recuerdos personales y otras huyendo de ellos para lograr borrarlos de su memoria. Hay miradas no deseadas que llevarán al límite de la paranoia y otras necesarias y deseadas como la mirada que salva la vida a una mujer ignorada por todos. Existe un acercamiento entre los dos personajes, en un principio inimaginable, que termina con la catarsis, donde se mezcla realidad y fantasía. Según Enrique Centeno, el autor no resiste la tentación a una catarsis con sus dos personajes femeninos -las quiere, las comprende y las mima-, dotándolas de profunda poesía y con una escritura admirable. Pero, según el crítico, no está tan claro que las entienda, y lo mismo podría decir del director porque “los personajes son dos cursis poéticas de azarosas y estúpidas incidencias

¹⁵⁸⁶ Crítica de MUÑOZ-ROJAS, R., “*Fugadas*” sube a la escena la amistad de dos mujeres, *El País*, Madrid, 24 de junio de 1994.

que no interesan nada, que dicen cosas muy bellas y profundas y se encuentran y desencuentran en un mundo que se parece poco al que encontramos cada día al salir del portal de casa”. Cree Centeno que la construcción escénica es del mejor clasicismo teatral, con juegos de tiempo y de situaciones estimulantes, que el director aprovecha su conocimiento del valor de las actrices, objetos y otras argucias escénicas, pero que poco importa esto en un texto que es una recopilación de flecos poéticos del autor, “una obra menor”.¹⁵⁸⁷

Luego vendrá *Para que siga la vida* (1994) y *Páginas arrancadas del diario de P.*

PÁGINAS ARRANCADAS DEL DIARIO DE P. AUTOR: Ignacio del Moral. DIRECCIÓN: Andrea Piçu. Estrenada en la Sala Ensayo 100 de Madrid del 7 al 9 de febrero de 1997. Dentro del VIII Festival Alternativo de Teatro, Música, Danza y Cine: “La Alternativa”.

*Páginas arrancadas del diario de P.*¹⁵⁸⁸ (1997) son tres breves narraciones dramáticas, que están unidas por el protagonista común, el pintoresco y entrañable P. A través de ellas, Moral ofrece postales de realidad, sucesos comunes alternados con momentos líricos, historias oníricas y situaciones de afecto y solidaridad impregnadas de fantasía, todo con el objeto de colocar ante los ojos del espectador pequeñas píldoras de reflexión crítica. Son veintiuna secuencias de estética variada, aderezadas de humor e ingenio y que remarcan la soledad de su protagonista, lo absurdo y lo complejo de las relaciones y de las formas de comunicación entre las personas.

Esta obra supuso su regreso a la creación teatral, a la fórmula de escritura diferente y un ademán de desintoxicación televisiva. La obra se enmarca en la generación «del realismo crítico urbano», influencia de Cabal y Alonso de Santos. Un teatro de compromiso social que «critica el sistema de vida, el abandono de la existencia, por eso su obra la protagonizan seres abandonados, como P., que no sabe dónde hallan un fundamento sólido desde el que vivir». Un teatro que «presenta sus historias como un fluir de convenciones sin sentido -responsabilidades adquiridas, imposiciones existenciales- en las que todos los personajes viven sumergidos». Estas páginas arrancadas, escritas entre diciembre de 1993 y enero de 1994, son retazos, en los que se alternan momentos de relax con momentos de angustia y tensión, que forman parte de un todo que el lector debe componer y completar. Odio, auxilio, muerte, sueños, fraternidad,

¹⁵⁸⁷ Crítica de CENTENO, E., “*Fugadas*”, *Diario 16*, Madrid, 16 de marzo de 1994.

¹⁵⁸⁸ El texto de referencia utilizado en nuestro estudio de la obra es DEL MORAL, 1997.

ilusión, dolor, abismo de la muerte, dificultad para olvidar el pasado, desconfianza, temor, miedo, ansiedad, familia, sana curiosidad, son sensaciones, sentimientos que pululan por las páginas de este diario tan próximo a nosotros (como a la Asistentita) y, a su vez, tan lejano (Pérez Rasilla, 2003a: 2874).

Igual que en *La mirada del hombre oscuro*, sus dos siguientes estrenos, conjugan aspectos que configuran una reflexión irónica sobre la colonización y el racismo, para destacar lo relativo de actitudes y comportamientos sancionados por la moral al uso.

REY NEGRO. AUTOR: Ignacio del Moral. DIRECCIÓN: Eduardo Vasco. INTÉRPRETES: Juan José Otegui, Manuel Tejada, Lola Casamayor, José Luis Santos, Ana Soriano, Anselmo Gervolés, Toni Marquez, Adolfo Pastor, Jose Luis Masso, Pedro Casado y Scout Singer. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: José Luis Raymond. ILUMINACIÓN: Miguel Ángel Camacho. Sala Olimpia del 18-9-1997 al 4-1-1998.

Un texto que relata el fracaso radical de un ser humano en el exilio y que culmina con su violenta y arbitraria muerte, es *Rey negro*¹⁵⁸⁹ (1997), que habla de la marginación dentro de la marginación. Se basa en la cruel historia del rey de Ruanda, condenado a vivir como mendigo en las calles de Nueva York y que será abandonado por la única persona que permanecía a su lado. Un fracaso del hombre que culmina con la muerte. Kigali, destronado, arrojado a los bajos fondos, no deja de comportarse, dentro de su miseria, con la dignidad que corresponde a su alto rango. Junto a él, Boniface, su fiel secretario, que continúa a su servicio. La contradicción entre el majestuoso pasado y el mísero presente propicia un juego de ironías, guiños y humor sutil donde solo la ética y la honradez perduran. Kigali, guiado por una sólida moral cristiana, ni odia a quienes le odian ni siente resentimiento alguno, mostrando una sólida fuerza espiritual. Su final violento, presentado desde el inicio, remite a la muerte de Jesús tras la traición de Judas (Boniface).

Califica Medina Vicario el espectáculo de creación armónica y considera acertada la muestra de este tipo de textos fieles a la modernidad social y política. Se lamenta de que la crítica a la insolidaridad, fariseísmo y racismo, este diluida en un lamento donde los vagabundos y facinerosos que rodean al rey negro, para mejor desahogo de conciencias, sean de nacionalidades diversas y ajenas -rusos, yugoeslavos, polacos, sudamericanos-, sin que los humillados, desamparados y ofendidos más cercanos a nosotros tengan su

¹⁵⁸⁹ El texto de referencia utilizado en nuestro estudio es la edición de la obra: DEL MORAL, 1997.

protagonismo, para terminar preguntándose si es que acaso estos no existen en nuestra sociedad del bienestar (Medina Vicario, 1997: 19).

El siguiente estreno, que versa sobre los mismos aspectos que la anterior, es:

SOLEDAD Y ENSUEÑO DE ROBINSON CRUSOE. AUTOR: Ignacio del Moral. DIRECCIÓN: Juan Manuel Joya. INTÉRPRETES: Isaac Martín, Miguel Escutia, Javier Azuara, Pilu Brea. MÚSICA y SONIDO: Oscar Villegas. ILUMINACIÓN: Carlos Lorenzo Bahía. Sala Ensayo 100 del 22 al 24 de febrero de 1999.

*Soledad y ensueño de Robinson Crusoe*¹⁵⁹⁰ (1983) tiene una efímera carrera escénica cuando se escribió pero posee en estado embrionario muchas de las preocupaciones y temas escénicos de sus obras. Dieciséis años después, en 1999, nuestro autor resucita, reelabora y estrena este texto, que una vez revisado presenta bastantes cambios, con personajes que ganan en profundidad y en rigor y cuyo humor espontáneo y gamberro, de la primera versión, se contrapone a un aura más ácida en esta segunda. Es una farsa dramática, una relectura humorística y crítica de la novela de Defoe. Robinson parte, tras despedirse de sus padres, hacia el Brasil y lo hace provisto de la fortuna familiar que destinará a un negocio de compra de cacahuètes. Un temporal hace que los marineros, borrachos e inspirados por la historia de Jonás que han leído en la Biblia que porta Robinson, lo arrojen al mar para conjugar el peligro. Robinson llega a la famosa isla desierta donde pretende mantener los ridículos principios sociales y religiosos en los que ha sido educado, completamente fuera de lugar en esa situación. La inopinada llegada de Viernes, muy diferente del personaje de la novela, y de los fantasmas de sus padres, cuyas conductas no se han ajustado precisamente a los férreos principios que profesaban, irán cambiando paulatinamente la manera de ver el mundo del ingenuo Robinson. Veamos un retrato de los personajes. Los marineros uno y dos son personajes episódicos que arrojarán a Robinson por la borda. Robinson es un joven inglés de familia puritana y respetable, Viernes un hombre blanco que ha sido abandonado por los miembros de su tribu, de raza negra, precisamente por el color diferente de su piel. Robinson quiere convertirlo en su siervo y “civilizarlo”. El padre de Robinson es un burgués que tras el naufragio de su hijo, que lo conduce a la ruina, se ve impulsado al suicidio y ahora su fantasma visita a Robinson con frecuencia. La Madre ante la pérdida de la fortuna, accede a las pretensiones lúbricas del Conde Markham, con el consentimiento de su padre, hasta que

¹⁵⁹⁰ El texto que utilizamos para nuestro estudio de esta obra es: DEL MORAL, 2003.

no puede aguantar el deshonor y se cuelga de una viga (Pérez Rasilla, 2003a: 2873-2874). Una imagen irónica del hombre blanco marginado en una comunidad negra y que constituye, en Robinson, una sátira lucida de los supuestos en los que se apoya el racismo e invita al respeto por la diferencia. Robinson intenta imponer unas normas en su isla carentes de sentido fuera de la metrópoli y que vistas en la distancia del tiempo resultan risibles. Por ello la relación amo criado, entre Robinson y Viernes, se transforma en camaradería, entre ambos perduran las vacías categorías sociales pero los dos entran en el campo de los desterrados. Son aliados en su condición común de desterrados y marginados en un mundo carente de solidaridad, proclamándose el respeto a la diferencia y satirizando los tópicos en los que se asienta el racismo. (Muñoz-Rojas).¹⁵⁹¹

En 2008 se repone en el Teatro Alfil con Pepe Viyuela y Jaime Martín y en su reseña García Garzón dice que la obra reflexiona sobre la soledad esencial del ser humano, el peso de la familia y la dimensión del otro como espejo donde contemplarse. Describe cómo Robinson establece una civilizada rutina en la que reconocerse y como el pasar de los días pone en pie sus fantasmas del pasado. Recordará a sus padres, el día que embarcó y otros momentos de su vida hasta que aparece Viernes. Con este aparece el contraste entre la simplicidad lógica natural y el corsé de la civilización aplicado en un medio salvaje. Para García Garzón la pieza está empapada de cautivadora ironía, de suave crítica social desenfadada y de un sentido de humor nada estridente; tres aspectos que, según el crítico, naufragan en el montaje de Manuel Lorente, que concibe la obra como farsa de brocha gorda y que rompe la comicidad original con subrayados de gracia dudosa e interpretaciones que van de la parodia al chafarrinón.¹⁵⁹²

Sus últimos textos son la comedia *Que no se entere nadie... hasta después de las elecciones* (2000) y *La noche del oso* (2001) que se inspira en su otra pieza *Oseznos*. Ambas estrenadas por Teatro del Cruce bajo la dirección de Ernesto Caballero en 2004 y 2003 respectivamente. Luego vendrán: *Ella se entera de todo* (2003), monólogo en colaboración con Margarita Sánchez y sin estrenar en español; *Presas* (2005), en colaboración con Verónica Fernández, que estrenada en la RESAD en abril de 2005 hace temporada en la Sala Triángulo en 2005 y 2006 y posteriormente se reestrena con otro reparto y diferente montaje en 2007 en el teatro Valle Inclán (CDN). Ambas puestas en escena están a cargo de Ernesto Caballero. Luego estrena en 2007 *Zona catastrófica*

¹⁵⁹¹ Crítica de RITAMA MUÑOZ-ROJAS, “Soledad y ensueño de Robinson Crusoe”, *El País*, Madrid, 23 de febrero de 1999.

¹⁵⁹² Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “Naufragio”, *ABC*, Madrid, 10 de abril de 2008, pg. 83.

(2006) y *Las visitas deberían estar prohibidas por el Código Penal* (2006), que es un trabajo de dramaturgia sobre textos de Miguel Mihura, en colaboración con Ernesto Caballero y que se estrena en el teatro María Guerrero (CDN). De su última producción podemos mencionar *Mientras Dios duerme* (2009), obra corta que forma parte de *Santo*, espectáculo dirigido por Ernesto Caballero, junto a textos de Ignacio García May y Ernesto Caballero. Estrenado en enero de 2010 en el Teatro Español.

Luis Araujo (Madrid, 1956).

Es autor de una decena de obras, actor y director, que se inicia en los grupos independientes trabajando en distintos colectivos, siempre alejado de los circuitos convencionales. Según John P. Gabriele, su dramaturgia habla de los mecanismos de dominación en las relaciones humanas en todos los planos y en distintos contextos. Busca despertar en el espectador el conocimiento de su existir frente a los desafueros del mundo para que vean las iniquidades y sean conscientes de su propio comportamiento. También destaca la relación entre un individuo y otro o con su entorno, que son importantes formalmente en sus obras. Estas se asientan sobre un discurso social, político y ontológico, motivado por un compromiso ético y moral para con la condición humana. Un teatro explícito y, por lo tanto, inquietante. Abarca temas como el abuso del poder, la inmigración, el SIDA, la guerra, la explotación sexual, la corrupción de las instituciones sociales y políticas, la discriminación, la apatía del público por el arte, las prácticas inhumanas de la ciencia, y la vacuidad y mezquindad humana. Sus obras turban y desconciertan porque no presenta la realidad sino que crea lo que se hace pasar por realidad. Busca los defectos que se esconden bajo la superficie (Gabriele, 2011: 77-85).

Escribe *Prototipo de poniente* (1982), en ella, Decántor quiere inventar un aparato que inmortalice a los humanos. Esta obsesión con poder conseguir su propia inmortalidad termina por destruirle a él y a las personas queridas de su entorno. Después estrena *Las aventuras y andanzas del Aurelio y la Constanza* (1983) y dentro de los talleres del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas pone en escena *Luna negra* (1984), en ella la muerte de uno resulta ganancia de otro. Su siguiente estreno es *Fantastic calentito*, incluido en el espectáculo *Las tres gracias*.

LAS TRES GRACIAS. Son tres obras cortas *Fantastic calentito* de Luis Araújo, *La llamada es del todo inadecuada* de Yolanda García y *Sintac* de Jose Manuel Arias. DIRECCIÓN: Luis Araújo, Yolanda García

y José Manuel Arias. INTÉRPRETES: Miguel Angles Sánchez, Luis Lázaro, Isabel Ordaz, Aitor Tejada, Roberto Cerdá, Pepa Cerezo y Arantzazu de Juan. ESPACIO ESCÉNICO: Jesús Campos. Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes del 17-12-1985 al 19-1-1986. Coproduce el CNTE.

Las tres gracias (1985) está compuesto por tres obras cortas de tres autores diferentes. La primera de ellas, *Fantastic calentito*¹⁵⁹³ (1985), es de Luis Araujo. En esta obra, el autor, muestra una visión negativa, escéptica y probatoria de las relaciones interpersonales, convencido de que en todas hay un trato abusivo. Examina “al género humano”, como explica Jerónimo López Mozo, “a través de la mirada de unos extraños mutantes, que habitan un mundo nuevo, que ha surgido tras un desastre atómico”. Grima, uno de los mutantes, que nació malformado como consecuencia de un desastre, es doblemente víctima, primero por su malformación y luego como espécimen de experimentos y pruebas a manos de la misma sociedad responsable de su anomalía. Un mundo, el de *Fantastic calentito*, que se nos presenta totalmente deshumanizado (López Mozo, 1997: 5-11). La dramaturgia de *Fantastic calentito* reside en un pianista embozado, que pulsa acordes lúgubres en un espacio oscuro, en el que el espectador busca asiento a tropezones. Bajan unos monstruos de goma, que son mutantes de los de después del hongo atómico, tocan al público -los humanos- tan calentitos y suaves y dialogan con un lenguaje de ordenador y de cómic. El segundo texto, *La llamada es del todo inadecuada* es de Yolanda García Serrano y entra en el teatro del absurdo. Es una conversación de galán y dama en la que la dama está obsesionada por las frecuentes llamadas telefónicas de un perro. El gran efecto es que, tras los enormes ventanales, el decorado es real, los tejados son de Madrid en una noche lluviosa. La lección de dramaturgia, que se desprende, es que si se encierra un trozo de realidad en un marco insólito se transforma en magia teatral. El tercer texto *Sintac*, de José M. Arias, es un diálogo al borde de una piscina (Gerenabarrena, 1986d: 25-26). Este diálogo, según Haro Tecglen, es pastiche de cheli y de lirismo y sería muy interesante si se dijese algo con él, pero no es así, la dramaturgia está solo en el efecto de la piscina. Continúa el crítico, que son ejercicios de escolares, inclinados hacia la teatralidad y que buscarles un contenido de literatura dramática es inútil, pero que se puede encontrar su mérito principal en el espectáculo.¹⁵⁹⁴

¹⁵⁹³ La referencia en nuestro estudio de esta obra es la edición ARAUJO, 1997.

¹⁵⁹⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., “El misterio de la dramaturgia”, *El País*, Madrid, 4 de enero de 1986.

Según Julia Arroyo, *Fantastic calentito* sumerge al espectador en un lúgubre sótano, espacio escénico creado “ad hoc”, a donde llegan unos seres bastante horribles de un futuro amenazador: un informe resto humano y un monstruo artificial. Dice que entra dentro de la ciencia-ficción y que consigue crear un clímax muy teatral, con un ritmo bien llevado y un texto bien escrito. *La llamada es del todo inadecuada* estaría situada en otro espacio escénico totalmente distinto, con un hallazgo teatral realmente ingenioso, el del telón o decorado de fondo, que es la vista real de tejados de Madrid a través de los grandes ventanales de la Sala de Columnas del Círculo. Cree que es una obra perfecta en su brevedad y sencillez, con un ritmo vivo y un toque surrealista. Y finalmente de *Sintac* dirá que es la pieza más hermética y barroca y que utiliza un lenguaje cheli. Cuenta como la acción transcurre entre dos jóvenes y una rica mujer, al borde de una piscina, y que está resuelta escenográficamente muy bien por Jesús Campos. De los intérpretes destaca que son también jóvenes actores y que dan prueba de profesionalidad. “No es mal comienzo”.¹⁵⁹⁵

López Sancho califica el espectáculo de ejercicios de estilo. De estos dice, que *Fantastic calentito* es poco más que un diálogo de ciencia ficción entre dos mutantes, tras la destrucción total por una explosión nuclear... Reiterativo, corto, con su situación única, “la hipótesis básica tiene más ingenio de planteamiento que logro de expresión”. Interpretación convencional en un espacio escénico demasiado comprimido, que permite mayores finezas. Del segundo, *La llamada es del todo inadecuada*, dirá que produce una situación absurda, que está basada en antecedentes informados e incomprensibles, que está servida por un diálogo pobre, insistente, lleno de alusiones no explicitadas nunca y que llega a un final de pretendida, no lograda, paradoja o perplejidad de la proposición. Una interpretación, que considera, de escasas calidades y destaca el espacio escénico como lo mejor, cree que es un acierto la utilización de los ventanales del edificio que dan a los tejados y los humos de Madrid. Y de *Sintac*, el tercero, dice:

Es un espacio presuntuoso al servicio de un solo efecto, el final, para una situación corta, en la que tres personajes, mal defendidos, se expresan según el automatismo que parece regir las relaciones de algunas promociones sociales nuevas, tan ausentes de capacidad expresiva como diestras en el manejo de los

¹⁵⁹⁵ Crítica de ARROYO, J., “Las tres gracias”, YA, Madrid, 12 de enero de 1986.

*"ladrillos conversacionales", a los que tal vez sería excesivo llamar sintagmas, y que son propios del cheli y otros argots urbanos y residuales.*¹⁵⁹⁶

LA PARTE CONTRATANTE. AUTOR: Luis Araujo. DIRECCIÓN: Luis Araujo. INTÉRPRETES: Gerardo Giacinti y Carlos Kaniowsky. Sala Triángulo 21, 22 y 23 de abril de 1992, dentro de la II Muestra de Teatro en Primavera. Se repone del 2 al 12 de octubre de 1992.

*La parte contratante*¹⁵⁹⁷ es una obra que gira en torno a los problemas de los profesionales del mundo de la escena, en clave de humor. Según el autor es un texto arrojado en todas las direcciones, un espectáculo maternal y sugerente. El texto habla de cómo el fuerte sentido del yo es el primer paso hacia el establecimiento de una responsabilidad ética frente a la sociedad. Refleja la convicción personal de que “el arte es una forma de investigación sobre uno mismo, sobre la sociedad, sobre el mundo, sobre la realidad” (Gabriele, 2001b:217).

“Araujo sondea la interacción operativa de lo social y lo estético, que gobierna la formación de conceptos como el yo y la otredad, el pasado y el presente, el actor y el personaje, el mito y la realidad, y que figuran en el teatro de nuestros días tan abundantemente. Lo que transcurre entre los dos personajes parte de una premisa sencilla: el verdadero teatro no existe sin público. Antes de terminar la obra, “el Autor se dispone a disparar al Actor pero se pausa, (Araujo, 1996:40) se dirige a proscenio y entrega el fusil al público”. “Una voz anuncia que faltan cinco segundos para que finalice la representación. Escribe Araujo en la acotación final: “Si algún espectador dispara el fusil, actor y autor caen al suelo al tiempo que se produce el oscuro..., si nadie dispara..., autor y actor se quedan inmóviles ante el público hablando. Al final el Autor grita Oscuro” (Araujo, 1996:40)”. Esta pieza ilustra que el teatro es empresa social y estética y subraya el doble papel del autor teatral, como poder creativo y político. [...] Araujo juega con los límites del arte teatral y, por extensión, del mundo objetivo que habita el espectador. [...] El teatro como herramienta eficaz para asegurar que el espectador sea copartícipe del hecho teatral durante y después de la representación. [...] Lo que ocurre en el

¹⁵⁹⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Tres gracias poco agradecidas en el Bellas Artes”, ABC, Madrid, 29 de diciembre de 1985, pg. 71.

¹⁵⁹⁷ El texto de la obra que hemos manejado para nuestro estudio y las réplicas que aparece en el mismo es de ARAUJO, 1996.

escenario traspasa sus límites para involucrar a los espectadores y a la sociedad, pedir y obligarles a ser activos (Gabriele, 2011: 79-80).

Carlota o la noche mexicana (1992), se estrena en el Théâtre Résidence Palace de Bruselas.

VANCETTI. AUTOR: Luis Araujo. DIRECCIÓN: L. Araujo. INTÉRPRETES: Carlos Kaniovsky, Encarna Breis, Christian Casares. ESCENOGRAFÍA: Guiorgui Popov. VESTUARIO: Kiki Rojo. Sala Cuarta Pared del 26 al 31 de octubre de 1993 (Muestra Alternativa de Teatro).

*Vanzetti*¹⁵⁹⁸ (1993) es una obra basada en un hecho histórico. Cuenta los sórdidos acontecimientos en la vida de Sacco y Vanzetti, acaecidos en Estados Unidos. Una parte del texto se extrae de la correspondencia personal del anarquista Vanzetti -citando datos, fechas e incidentes verídicos-, escrita desde la cárcel y en el discurso del preso antes de su ejecución. Sacco y Vanzetti fueron dos anarcosindicalistas detenidos en 1920, acusados de un asesinato que no cometieron, y ejecutados en 1927. No cumplían los requisitos del nacionalismo, ser americanos blancos y protestantes. No fue el Ku-Klux-Klan, nacido bajo tales consignas, sino las autoridades quienes, con patrañas, les condujeron a la silla eléctrica, en la última ejecución del estado de Massachusetts, a pesar de que se consiguieron 50 millones de firmas en todo el mundo exigiendo su indulto y su libertad. Nunca se demostró su participación en el asesinato.

Con esta situación desesperada del anarquista italiano, a quien se le acusa de un crimen que no había cometido, Araujo se enfrenta con lo histórico para cuestionarlo, para repensarlo, para reinterpretarlo. No lo hace como historiador sino para mostrar cómo lo político y el abuso de poder emergen, en forma de discurso dominante, en lo que aceptamos como historia. El dramaturgo nos invita a participar en un debate ideológico y estético, para así crear una conciencia de la interacción compleja entre lo factual y lo ficticio en la construcción de los hechos históricos. Se propone cuestionar la versión oficial de lo ocurrido para hacernos conscientes de los aspectos desagradables de la sociedad. El portavoz del mensaje del autor es el propio Vanzetti (R. Cantalapiedra).¹⁵⁹⁹

Cree Enrique Centeno que aunque el autor no oculta el carácter político de la condena, no es teatro-documento, porque carga las tintas en el origen italiano de Vanzetti: “su

¹⁵⁹⁸ Nuestro estudio de la obra está basado en la edición ARAUJO, 1996.

¹⁵⁹⁹ Crítica de CANTALAPIEDRA, R., “El Festival de Otoño recuerda a Sacco Vanzetti”, *El País*, Madrid 25 de octubre de 1993.

hermana y su padre son referentes continuos en la obra, basada en las cartas y encargos que unos y otros se hacen”. Continúa diciendo que el autor extrapola que Vanzetti sea un extranjero en EE.UU y homenajea su ideología y, que con esto, no quiere decir que el KKK equivalga a nuestros "cabezas rapadas" o que la ley de extranjería recoja el espíritu nacionalista de aquellos años, pero si apunta a que hay compromiso ideológico y esto, según el crítico, es de agradecer. Lamenta, nuestro analista, que tales cosas hayan de verse dentro de un teatro "alternativo" y no el normalizado. De la dirección, del propio autor, dice que es parsimoniosa y que esto no beneficia un texto que también es circular, que está más atento al grito de denuncia que a lo que suele llamarse acción y que, por lo tanto, es natural que lo que se dice sea a veces demasiado sabido o poco original, sin la sorpresa que el teatro precisa en su organización escénica. Nuestro crítico considera innecesaria la escenografía, que compuesta por unos mueblecillos ambivalentes que los propios actores transforman en precarias e ingenuas evocaciones de los diversos espacios donde se desarrolla la obra, distraen en su ingenuidad y no aportan nada. Cree que el montaje ganaría con la completa supresión de estos y poniendo un mayor cuidado en las luces. El trabajo de los intérpretes lo considera correcto, aunque impregnado -a excepción de Encarna Breis- de esa morosidad, que es el mayor defecto de la función.¹⁶⁰⁰

Ricardo Cantalapiedra centra su crítica en la llegada a España de Ermete Sacco, sobrino de Nicola, expresamente invitado para el estreno. En 1927, cuando fue ejecutado su tío, él tenía solamente cuatro años, pero recuerda bien aquel día: "Mi madre estaba llorando y cocinando la pasta. No podré olvidar aquellos momentos. Recuerdo que aquel día no comimos". Dedicado a reivindicar el nombre de mi tío, cuenta emocionado una anécdota poco conocida: "Luigia, hermana de Vanzetti, robó las cenizas de los dos héroes sindicalistas y las llevó a Italia camufladas en una bala de cañón" (*El País*, 25-10-1993).

Tiene escritas también: *Dos billetes a Lisboa* (1986) y *Prototipo de poniente* (1988). Sus obras más recientes son *La construcción de la catedral* (1992), donde los personajes están obsesionados por lo material y ejercen su dominación sobre los otros, como mejor les conviene, a pesar de las consecuencias. Todos buscan satisfacer sus incontrolables deseos egoístas. Una perspectiva historicista, pero sin precisar una época histórica específica, para mostrar que el egocentrismo, la vanagloria, el engreimiento y el abuso del poder, no conocen límites históricos, sociales ni geográficos. Son universales. Después escribe el monólogo *Carmen Privatta* (1996), *Los gatos blancos* (1998) y *Trenes*

¹⁶⁰⁰ Crítica de CENTENO, E., "Vanzetti, el extranjero", *Diario 16*, Madrid, 9 de octubre de 1993.

que van al mar (2001). Además tiene una función infantil que obtuvo mucho éxito en 1983, *Las aventuras y andanzas del Aurelio y la Constanza*. Sus últimas obras escritas son *Enemigo* (2005) y *Sin novedad* (2006). En la primera el tema es la guerra, aunque la vida tampoco se aprecia y ha perdido significado como tal. En la segunda, *Sin novedad* (2006), una víctima de SIDA se siente incapaz de hablar de su enfermedad por miedo de que se le trate como paria social. Los personajes de estos dramas son rechazados por sus respectivas sociedades por ser diferentes. Son dramas carentes de compasión humana por una falta de amor al prójimo. Lo que pinta el dramaturgo en estas piezas es cruel e inhumano, y con ello busca desenterrar los males invisibles y atrincherados de la sociedad (Gabriele, 2011: 82). En palabras de Gabriele, es un autor de encrucijada, plenamente asentado en las coordenadas posmodernas.

José María Arias.

José María Arias estrena *Sintac* (1985), dentro del espectáculo *Las tres gracias*, que ya hemos comentado al hablar de Luis Araus.

Alfonso Armada¹⁶⁰¹ (Vigo, 1958).

Dramaturgo que demuestra una inquietud ansiosa de protesta, de inconformismo, incluso de provocación. Como autor, tiene la virtud de ser escueto y breve y de que su lenguaje sea el del mundo vacío que trata de retratar. Dirigió desde 1987 la compañía teatral Koyaanisqatsi, palabra que significa "vida fuera de equilibrio" en la lengua de los indios hopi de Arizona. El nombre ya existía cuando Armada, de 35 años, llegó a la compañía. Declara Armada: "Sabemos que es un nombre imposible, anticomercial, absurdo y que mosquea porque no se sabe qué significa ni como sé pronuncia, pero es enigmático, y como el teatro cada vez es más misterioso y de catacumbas, creo que viene muy bien para los tiempos que corren" (*El País*, 14-01-1994).¹⁶⁰² Armada ha pasado por los tres oficios más relevantes de la profesión teatral, incluida la de actor. Tras esas experiencias descubrió su fascinación por la escritura y la dirección. Una escritura

¹⁶⁰¹ Sobre Alfonso Armada y su obra hemos manejado la siguiente bibliografía: CENTENO, 1996 y OLIVA, 2002.

¹⁶⁰² Crítica de TORRES, R., "El humor negro de Alfonso Armada hurga la memoria en Cuarta Pared", *El País*, Madrid, 14 de enero de 1994.

descarnada, radical y de humor negro. Para él lo fundamental del teatro es el actor y todo lo demás son elementos al servicio del cómico. Su teatro, radical, tanto plástica como políticamente, es de pura denuncia: “Sé que la gente dice que el papel del mundo del arte no es dar soluciones, pero luego dejas a los políticos y pasa lo que pasa” (*El País*, 14-01-1994). Su teatro apuesta por el riesgo y está adscrito al denominado alternativo. Él dice que su teatro está contra la realidad circundante. Ha estrenado:

CABARET DE LA MEMORIA. AUTOR: Alfonso Armada. DIRECCIÓN: Alfonso Armada. INTÉRPRETES: Ricardo Solveira, Fernando Cobián, Paco Carrique, Maribel Carrió, Anne Serrano y Pilar Maya. ESCENOGRAFÍA: Javier Toledo. MÚSICA: Maribel Carrió. Estreno: 3 de julio de 1987, en el Auditorio de la Caja de Ahorros de Vigo. En Madrid Sala Olimpia del 16 al 20 de septiembre de 1987.

Cabaret de memoria (1987), estrenada en la Muestra de Autores Contemporáneos del CNNTE en 1987, es un espectáculo de escenas breves, unificadas por el tema del recuerdo y por el espacio: las ruinas de un cabaret. Todas las escenas hablan de la polvorienta y sucia memoria. El texto pasa del superrealismo lírico al sarcasmo acre y su voluntad es negativa: la anti-canción de cuna, la anti-boda, la anti-ceremonia militar, el juicio al padre. Los personajes son desarrapados y están envueltos en un feísmo intencional y caricaturesco. Son el soldado, el payaso, la memoriosa, la del muñeco, el presentador. Son seres giróvagos en torno a la figura erotizante de la prostituta. La prostituta, de anatomía esbelta y magníficas piernas realzadas por las medias negras y el ligero, es utilizada desde el leve morbo de una erotización, que no se desgasta por el uso (Del Moral, J.M., 1987d: 53-54).

De inmaduro, califican el espectáculo, los críticos. Lorenzo López Sancho dirá que los jóvenes actores se multiplican, se transforman, caen, mueren, resucitan proteicos y aburridos y que, de cuando en cuando, aciertan con una composición coreográfica efímera pero afortunada, un momento lírico grato si la reiteración del leitmotiv no lo recarga. Apunta que la crítica del espectáculo se adivina, aunque se proyecta sobre el pasado literaturizado más que sobre los comportamientos actuales frente a los problemas de hoy y que, por tanto, su filosofía es ajena, lejana y trasnochada. “El motivo y la estética de creación son de inocente ingenuidad”.¹⁶⁰³

¹⁶⁰³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Cabaret de la memoria*, trasnochado cabaret”, *ABC*, Madrid, 20 de septiembre de 1987, pg. 114.

Eduardo Haro Tecglen lo encuentra lleno de reminiscencias, donde la de Kantor es la mayor y domina todo el espectáculo. Hay más como la de Marlene Dietrich en su número de gorila o la de Bob Fosse en Cabaret. “Se supone que están en la memoria de Armada, pero gustaría un poco de originalidad”. La música es suave, con evocaciones de "jazz", y bien tocada, aunque se destroce al cantarla los actores. Estos, dice, no hablan con entereza y sus gestos están predeterminados por los originales teatrales o cinematográficos. “Todos necesitan madurez, no ya de edad, sino de trabajo, ensayos, aprendizaje”.¹⁶⁰⁴

Luego escribe el interesante monólogo *La balsa de la Medusa* (1988), que estrena en el espectáculo *Dos monólogos náuticos* (uno de ellos de Pilar Maya).

LA EDAD DE ORO DE LOS PERROS. AUTOR: Alfonso Armada. DIRECCIÓN: A. Armada. INTÉRPRETES: Nacho de Diego, Jesús Nebot, Anne Serrano y Natividad Lomas. ESCENOGRAFÍA: Daniel Robles. Teatro Alfíl del 25 de abril al 14 de mayo de 1989.

*La edad de oro de los perros*¹⁶⁰⁵ (1989) se estrena en el teatro Alfíl. En esta nos presenta escenas de la vida brutal de alguna adolescencia. Dos hombres y dos mujeres son "los perros" en su "edad de oro". Adolescentes que juegan de vez en cuando a la ruleta rusa, sin importarles la vida ni su tiempo. Marginados absolutos que pasan por la vida con el absurdo y la desesperanza retratados en el rostro. Habrá momentos de crispación, de humor, de peleas, de amor. Hay actos brutales, sodomía, fornicación, blasfemia, violencia, suicidio y da igual entre que personajes suceda, ellos no siguen las normas ni las convenciones. Ellos construyen un trágico viaje en un mundo hostil, que es ajeno a la desesperanza, a la incredulidad y desesperación de sus vidas, y por eso sus conductas extremadas en el sexo, la violencia o la rebeldía, no se limitan al diálogo o a imitar acciones. Todo les lleva a un final, que se apunta desde el principio, de juego de ruleta rusa con fatal desenlace. Final justificado en los sucesivos momentos, de esta índole, relatados a lo largo de la obra (Gopegui, 1989e: 23-24).

Afirma Enrique Centeno que la obra rompe el seguidismo de la mayor parte de nuestros comediógrafos actuales, que está entre la comedia evidente o el criptograma dancístico. Teatro contundente y cruel, dice, de exacerbado realismo y radical marginalidad, tanto por lo que se cuenta como por su procedimiento dramático y su estética. Cree que la banda sonora, canciones de Tom Waits, subrayan las sensaciones

¹⁶⁰⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Reminiscencias culturales”, *El País*, Madrid, 19 de septiembre de 1987.

¹⁶⁰⁵ La referencia de la obra en nuestro estudio es ARMADA, 1996.

pero alejan del conflicto. Del autor dirá que no explica las causas, responsabilidades o contexto de esa marginalidad, que no emite parábola alguna y que partiendo del drama lo desarrolla de forma natural. Considera que habla del mundo que conoce o le interesa, sin más. Habla de una sincera y correcta dirección y una cercana y vital interpretación de los actores. “La función, premeditadamente difícil, obtiene la calidad exigible a este arriesgado trabajo”.¹⁶⁰⁶ López Sancho, en cambio, cree que la abrumadora repetición de actos brutales, sodomía, fornicación, blasfemia, violencia, suicidio, que aparecen en la obra, carecen de valor representativo. Dirá que no representa a la juventud en dificultades, privada de acceso al trabajo, descontenta e incluso marginal y que la juventud, que Alfonso Armada conoce, no es así. “*La juventud marginal tiene unas heridas concretas, detectables, expresables. La sodomía como discurso carece de elocuencia*”. El crítico ve en los personajes a cuatro seres inferiores embrutecidos por la entrega a los peores y más bajos instintos, que practican con recreo exhibicionista en sus formas más inmundas. Dice que muestran simplemente el sexo más animalizado, la inopia intelectual y que no piensan, no tienen pasado, habitan un presente errante y fornicante. Califica el espectáculo de repeticiones, rosario de negras escenas incoherentes, obsesas, carentes de significación social y generacional. “*Cuatro jóvenes entregados a una tarea torpe, aburrida, que constituye un espectáculo sucio y obsceno pero sin elocuencia*”.¹⁶⁰⁷ Para Alberto de la Hera la obra carece de argumento y recurre a la palabra gruesa, al insulto, para producir asombro y espanto en la burguesía. “Solo hay ruptura formal, desafío a la sensibilidad ética del espectador, palabrota, escena de agarre duro o blando”. Todos, dice, son ingredientes exteriores del género, sin otra cosa, no hay teatro, no hay verdadera acción escénica, no hay construcción dramática. “Mucho movimiento pero ni una sola novedad, solo una falsa ruptura con el clasicismo o la comercialidad”.¹⁶⁰⁸ Y Haro Tecglen parece estar a favor de una obra que, según sus palabras, es una metáfora que identifica a los personajes con perros. Un espectáculo que está hecho en forma de cuadros o estampas sueltas, al que le pronostica un buen futuro, haciendo extensivo este beneficio de futuro a los actores.¹⁶⁰⁹

¹⁶⁰⁶ Crítica de CENTENO, E., “Contra la inercia”, 5 Días, Madrid, abril de 1989.

¹⁶⁰⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “La edad de oro de los perros, una pintura equívoca y triste de la marginalidad”, ABC, Madrid, 2 de mayo de 1989, pg. 75.

¹⁶⁰⁸ Crítica de DE LA HERA, A., “Una pieza sin argumento”, YA, Madrid, 10 de mayo de 1989.

¹⁶⁰⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Escenas de juventud rota”, El País, Madrid, 29 de abril de 1989.

AMOR MORTAL. AUTOR: Alfonso Armada. DIRECCIÓN: Anne Serrano y Pilar Maya. INTÉRPRETES: Fanny Condado, Pedro de las Heras, Julián L. Montero, Nacho de Diego, Nati Lomas, M^a José del Pozo, Javier Ramiro y Sergio de la Sema. MÚSICA: "El Reverendo" y Ernesto Cañete. Teatro Alfíl del 15 de enero al 11 de febrero de 1990.

Amor mortal (1990), con un tratamiento un tanto ingenuo, ofrece una historieta de relato negro y superficial, que trasciende a ritmo de bolero, para retratar esquemática y crudamente un núcleo urbano y marginal. Nada que ver con lo costumbrista o la crónica. Los personajes no son señuelos, ni arquetipos de una realidad concreta. Están próximos al esperpento y a la caricatura deformada, buscando un efecto revulsivo, que suscite una reflexión posterior. Una historieta, un divertimento menos fatalista y áspero que los anteriores espectáculos y del que el propio autor reconoce la insustancialidad del texto e incluso los defectos dramáticos. La directora Anne Serrano afirma, que “no se trata de recrear con fidelidad el ambiente de los boleros sino de echar una mirada compasiva a sus amores tópicos”. Pero el resultado es una historieta archisabida, casi un culebrón latinoamericano, con melodías monótonas y repetitivas y personajes prototípicos tan arduos como el macarra, la puta, el amante flácido o las mujeres de la limpieza (Abeleira, 1990a: 62).

Piensa Juan Carlos Avilés que Armada busca la impronta, el impacto teatral mismo, sin dimensiones literarias ni especulativas, sin aparatos escenográficos ni florituras visuales. Teatro en estado puro y efímero, ráfaga estética cuya razón es el escenario, con la carnalidad y compromiso del actor como todo argumento. Cree que aún necesita depuración, carácter y estilo y que debe profundizar en un lenguaje que acusa balbuceos, aunque considera que la materia prima, el criterio y la fórmula funcionan. La oferta es interesante y atractiva.¹⁶¹⁰ Y Haro Tecglen cree que Armada canta al amor y que el grupo le da una cierta ironía. Dirá que no es un texto cómico pero que tampoco conceden mucho a la gravedad del suceso. Ve que tiene la superficialidad y la huida del compromiso propios de lo contemporáneo y que el público no opta por reír o llorar ni por darse a la tragicomedia porque no parecen entender del todo lo que se les da.¹⁶¹¹

Dos monólogos sobre la guerra de Bosnia, *La noche de la novia* (1994) y *La televisión es mi pastor, nada me falta* (1994), se estrenan en la Sala Cuarta Pared con el título *Sin maldita esperanza* en 1994.

¹⁶¹⁰ Crítica de AVILES, J. C., “*Amor mortal*”, *Diario 16*, Madrid, 19 de enero de 1990.

¹⁶¹¹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Canción de antro”, *El País*, Madrid, 17 de enero de 1990.

SIN MALDITA ESPERANZA. AUTOR: Alfonso Armada. DIRECCIÓN: Alfonso Armada. INTÉRPRETES: Anne Serrano, Julián L. Montero. Compañía Koyaanisqatsi. Sala Cuarta Pared del 11 de enero al 27 de febrero de 1994. Debido al éxito se prorroga hasta el 27 de marzo.

*Sin maldita esperanza*¹⁶¹² (1993) está compuesta de dos monólogos, un prólogo y un epílogo. Los dos actores están juntos al principio y al final de la obra, y en medio cuentan dos historias de soledad. Dos monólogos: *La noche de la novia* y *La televisión es mi pastor, nada me falta*. El primero es el monólogo de una mujer a punto de casarse, contraerá matrimonio cuando el sol salga. Es su última noche en soledad, llena de promesas de futuro y recuerdos del pasado. Jirones de ayer y un mañana con palabras desnudas. Un montaje crudo, que habla de la mujer y sus relaciones con las cosas y personas. *La televisión es mi pastor, nada me falta* presenta un hombre casado con la televisión. Ambas piezas teatrales se desarrollan sobre los ejes de la soledad, la incomunicación, la desesperanza y la impotencia para conseguir la felicidad. Para el grupo la esperanza es "una suerte de formol histórico que aplaza el momento de la verdad". "Es un jugar con el ayer" según la protagonista le declara a Ana Muñoz en ABC: "Mimamos siempre la memoria. Es importante recordar para aprender, para cambiar, para que la vida no esté vacía" (ABC, 29-01-1994).¹⁶¹³ En la escritura de estos textos ha influido "otra" profesión de Armada, la de redactor de noticias internacionales, oficio que le ha llevado en tres ocasiones a la Bosnia en guerra y que es un hecho que le ha afectado: "Estar en Sarajevo te cambia la vida". Y continua diciendo que al abordar un nuevo montaje no piensa en el éxito: "Si lo hiciéramos nos saldría otra cosa. Hoy la gente quiere pura evasión, cuando va a ver un espectáculo quiere olvido, y nuestro teatro pretende lo contrario: trabajar sobre la memoria y luchar contra el olvido" (*El País*, 14-01-1994).¹⁶¹⁴ Así que sus presupuestos son la radicalidad y el humor negro y con ello estrena *Sin maldita esperanza*.

CARMENCITA JUGANDO. AUTOR: Alfonso Armada. DIRECCIÓN: Alfonso Armada. INTÉRPRETE: Anne Serrano. Estreno Sala Cuarta Pared del 13 de enero al 12 de marzo de 1995.

¹⁶¹² El texto que hemos utilizado en nuestro estudio de la obra es ARMADA, 1996.

¹⁶¹³ Crítica de MUÑOZ, ANA, ABC, Madrid, 29 de enero de 1994.

¹⁶¹⁴ Crítica de TORRES, R., "El humor negro de Alfonso Armada hurga la memoria en Cuarta Pared", *El País*, Madrid, 14 de enero de 1994.

*Carmencita jugando*¹⁶¹⁵ (1994) es otro monólogo, inspirado en un cuadro de Antonio López en el que una niña juega sentada de espaldas, en la terraza de la casa del pintor en Tomelloso y que es una pintura por la que Armada quedó fascinado en una exposición del pintor. Con esta obra abandona su teatro descarnado y árido y ofrece su primera comedia, en la que no se busca la carcajada sino la sonrisa, arrancada a base de dulzura y ternura. La comedia toma prestado el título del cuadro. Armada transforma a la mujer en niña, encerrando a Carmencita en su viejo cuarto de los juguetes y enfrentándola a su memoria, su madre, su perro, sus muñecas, el olor a mandarinas de sus meriendas, el añil en sus sábanas. Un torrente de recuerdos que se desborda sobre el escenario. Un río de la memoria que nos lleva hasta la infancia.¹⁶¹⁶

Declara el autor a Rosana Torres:

*Me pregunté qué pasaría si esa niña se volviera y empezara a hablar, pensé que quizá Carmencita tenía algo que contar, y la génesis de la historia está ahí". El propio pintor fue el primero en conocer el proyecto de Armada: Le gustó mucho la idea, le hemos mandado el texto y el cartel y esperamos que venga esta noche y qué podamos estrenar la obra algún día en Tomelloso, donde vive la auténtica Carmencita (hermana del pintor). La obra está llena de dulzura. Algo inexplicable con lo que está pasando, creo que ha sido una especie de protección para equilibrar tanto desastre, después de mis viajes a Sarajevo y Ruanda". No obstante, el autor afirma que su obra no solo es dulce y, tierna: Tenemos una tendencia a idealizar la infancia, pero a la hora de la verdad no es tan maravillosa y de hecho este texto creo que al final deja mariposas en el estómago (El País, 12-01-1995).*¹⁶¹⁷

EL ALMA DE LOS OBJETOS. AUTOR: Alfonso Armada. DIRECCIÓN: Alfonso Armada
INTÉRPRETES: Anne Serrano, Julián L. Montero. Compañía Koyaanisqatsi. Sala Cuarta Pared estreno el 1 de mayo de 1997.

¹⁶¹⁵ El texto en el que basamos nuestro estudio está incluido en la edición ARMADA, 1998.

¹⁶¹⁶ Crítica de MUÑOZ, A., "Anne Serrano: el río de la memoria lleva a la infancia", *ABC*, Madrid, 12 de enero de 1995.

¹⁶¹⁷ Crítica de TORRES, R., "Alfonso Armada enternece su teatro con una comedia", *El País*, Madrid, 12 de enero de 1995.

El alma de los objetos (1997) es una especie de alegato en contra del capitalismo y la mercantilización del ser humano. Los personajes son dos vendedores furiosos, que comercian con todo y que terminan siendo víctimas del mercado. Pasan de ser vendedores a procesados, convirtiéndose en víctimas del sistema. La pieza transita entre el teatro político, el lenguaje onírico y la parodia divertida y despiadada. Un espectáculo con aromas kafkianos y buñuelianos, dedicado al escritor John Berger. El texto presenta un viciado proceso en el que un tribunal busca el castigo y no la verdad. Hay música de tambores, presentes a lo largo del montaje, aunque el espectáculo incluye otros temas musicales. Según Armada:

“Nos hemos dado el gustazo de hacer una obra absolutamente incorrecta, de humor salvaje”. Afirma rotundamente que algunos objetos tienen más alma que muchas personas despiadadas: “En la obra, la más política de todas las que he escrito, hemos intentado demostrarlo”. Aclara que su texto no es político en el sentido estricto del término: “Lo que sí está claro es que es una crítica feroz al capitalismo salvaje, que, a fin de cuentas, es una buena parte del capitalismo que hoy nos rodea, y del mercado como panacea de la humanidad, cuando a la vista están los estragos que provoca, sobre todo en el Tercer Mundo”. El autor, corresponsal de guerra, no oculta que el origen de la obra está en sus continuos viajes a África: “No solo me han influido los estragos que provoca allí la sociedad del Norte, también lo que pasa en España, con este embrutecimiento general. Hay miedo, una competitividad salvaje entre los pocos que tienen trabajo, y una expulsión de los parados, emigrantes, de las gentes sin hogar y de todos los que el sistema considera que no le son útiles” (El País, 1-05-1997).¹⁶¹⁸

La obra también hace referencia a la política española, e incluso hay una parodia sobre la vida matrimonial de una presunta pareja presidencial, pero lo esencial es la denuncia del capitalismo. También contiene un mensaje de esperanza en la que el autor cree a pesar de todo¹⁶¹⁹.

Después escribe *Los niños no pueden hacer nada por los muertos* (2003), estrenada en la sala Cuarta Pared de Madrid, una obra sobre la inmigración y un alegato contra la

¹⁶¹⁸ Crítica de TORRES, R., “Alfonso Armada estrena *El alma de los objetos*, su obra más política”, *El País*, Madrid, 1 de mayo de 1997.

¹⁶¹⁹ Crítica de S.G., “Vendedores y vendidos”, *ABC*, Madrid, 11 de mayo de 1997.

indiferencia, dirigida por Maite Aguirre. La obra aborda el sufrimiento de los emigrantes, hacinados, al modo de Max Aub, en el contenedor de un barco. En ella hay una absoluta falta de esperanza y contiene páginas duras, claustrofóbicas, que consiguen desvelar las conciencias dormidas en el sueño de la indiferencia. Es un viaje en constante oscuridad, cuyo único destino es la muerte.

Ignacio García May (Madrid, 1965).

Se inicia con el que fue premio Tirso de Molina en 1986, *Alesio*

ALESIO, Una comedia de tiempos pasados o bululú y medio. AUTOR: Ignacio García May. DIRECCIÓN: Pere Planella. ESCENOGRAFÍA: Josep Svoboda. VESTUARIO: Sarka Hejnova. MÚSICA: Pedro Estevan. INTÉRPRETES: Maruchi León, Cesáreo Estébanez, José Antonio Correa, Vicente Díez, Ángel Pardo, Miguel Gredilla, Chema de Miguel Bilbao, Juan José Pérez, Juan Rueda, Raúl Moreno, Rubén Pereira, Alfonso Goda, Juan Diego Botto, Walter Vidarte, Antonio Valero, Pepa Valiente, Juan José Otegui, Emilio Mellado, César Sánchez, Sonsoles Benedicto, Juan Matute, Eva García y Juan Jesús Valverde. Estreno: 17 de noviembre de 1987, en el Teatro Nacional María Guerrero del 17-11-1987 al 5-1-1988.

*Alesio, una comedia de tiempos pasados o Bululú y medio*¹⁶²⁰ (1986) se estrena en el teatro María Guerrero. La obra es un brillante ejercicio, situado en la Sevilla del siglo XVII, plagada de cómicos, graciosos, doncellas y nobles, personajes sacados de obras del Siglo de Oro. El texto imita este teatro y su lenguaje e intercala referencias temporales de la época. Tiene una proyección actual en lo que constituye una reivindicación del teatro a la vieja usanza, un teatro de disfrute verbal y visual para el público. Incorpora la técnica del teatro dentro del teatro. Un prólogo, recitado por un niño de once años, advierte que es una comedia del Siglo de Oro. Es una historia de amores, burlas y engaños. Un "pastiche" de comedia de capa y espada y enredo situada en el siglo XVII. Narra las aventuras de Alesio, un cómico napolitano, que camina por el mundo y llega a Sevilla en busca de plaza libre para su arte. Allí se mete en lances atrevidos, en enredos clásicos de capa y espada, hasta encontrar al fin el triunfo y el amor. La obra tiene todas las características de este tipo de comedia: galán caballeroso, dama travestida, padre abusivo, hija prometida en matrimonio que quiere a otro, gracioso, pareja de simples y aquí, se

¹⁶²⁰ En nuestro estudio de esta obra hemos manejado la edición GARCÍA MAY, 1987a.

añade, una pareja de asesinos sometidos a tratamiento de irrisión. El juego ronda entre damas y galanes, pillos y graciosos, el patio de Monipodio de la vieja ciudad, los sueños de las Indias, el hambre de los ganapanes y las enconadas disputas -siempre con final feliz- de los padres defensores del honor y las mozas más atentas al buen pasar de sus años jóvenes que al lustre de los blasones (Guerenabarrena, 1987b: 40-43).

En general, la crítica recibe muy bien la obra, considerando al autor una gran promesa. Alberto de la Hera dirá que es todo un acierto, un estreno feliz, que García May posee dotes de escritor, dosifica lo serio con lo cómico, que de pluma hábil y ligera, posee notable cultura y le falta malicia para disimular sus plagios.¹⁶²¹ Para José Moleón, *Alesio* conjuga tradiciones teatrales con la juventud del autor para obtener una comedia sincera y no resultante de leer otras comedias. Cree que May piensa los textos y las escenas desde la piel de sus intérpretes. Crea un Alesio, lógico y verdadero, entendido como juego y como reflexión del oficio y psicología del comediante, de relaciones entre verdad diaria y verdad disfrazada de mentira, del imaginario. Estamos en "teatro en el teatro". Los personajes de ficción son, a la vez, espectadores de otra comedia, que se representa para ellos. Son dos planos imaginarios para nosotros, los espectadores, que al relacionarse nos hace perder la conciencia convencional de lo que debe entenderse por realidad. Del montaje dirá que tiene un reparto amplio y excelente, un director preciso y fresco y todo supone un equilibrio entre texto y espectáculo.¹⁶²²

Haro Tecglen nos señala sus influencias: de la comedia del arte, citas de teatro de Calderón o Shakespeare, de quien toma el "clowns" y crea la pareja de asesinos a sueldo; hay remedos de *La Celestina* y luces y sombras del Tenorio. Todo está mezclado y compuesto con humor. Dice que May crea ese mundo de arquetipos, imitación de lo que imita, un juego de teatro dentro del teatro y otra vez dentro del teatro, con escasas huellas de vida humana, solo las referidas a la vida del cómico, envuelta en el hambre, desprecio y persecución, como tema principal de este homenaje. En su construcción observa que, tiene grandes aciertos como la mezcla de citas y referencias de forma sabia para no perjudicar otras acciones y formar parte de ellas y que narra las historias paralelas sin perder los hilos. Destaca la escena casi final que considera un hallazgo cómico y surte gran efecto. En los aspectos negativos o defectos menciona la longitud de la obra y de algunas escenas y las justificaciones de los sucesos. El final cree que se alarga

¹⁶²¹ Crítica de DE LA HERA, A., "Un bello juego de amor en el Siglo de Oro", *YA*, Madrid, 27 de noviembre de 1987.

¹⁶²² Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "Alesio", *Diario 16*, Madrid, 20 de noviembre de 1987, pg. 25.

innecesariamente. Del montaje dirá que la escenografía y los figurines recuerdan a los ilustradores de los años treinta, con dibujo y colores casi infantiles, llenos de ingenuidad. El director también incide en ello con movimiento y gesto que repiten actitudes tradicionales típicamente teatrales. Cree que el reparto no acentúa la ingenuidad de la obra. No la favorece la elección de un niño como narrador o coro, el Alesio requeriría un histrión, un actor de más volumen y peso escénico, con otra voz y otra enjundia. Debido a todas estas inexactitudes citadas se obtiene la sensación de los teatros juveniles de la II República.¹⁶²³

López Sancho está bastante de acuerdo con el trabajo del que dice: “la trama y los personajes están desdoblados y contemplamos una acción y unos tipos en un plano desdoblado o, lo que es lo mismo, vemos como serían en una comedia clásica y cómo los vemos hoy. Un texto de hoy, en un modelo viejo”. Del autor dirá, que May dialoga bien, que está todavía en una etapa imitativa pero llena de intuiciones, ingenio y donaire y que ha escrito un texto divertido. Y finalmente, del montaje destaca la escenografía colorista, que recuerda los dibujos de Bartolozzi en los años veinte, que proporciona alegría y movimiento a la farsa y que esta discurre bulliciosa entre el teatro y los juegos del teatro dentro del teatro. El copioso reparto, termina, está al nivel que la brillante representación exige y del cual es resultado.¹⁶²⁴

Más severo se muestra Enrique Centeno que piensa, que dirección y figurines se conceden licencias cronológicas, que el decorado son unos feos paneles móviles evocando el traje del Arlequín de la *commedia dell'arte*, estilo en el que la obra se mueve intermitentemente. Del autor dirá que crea un homenaje a los cómicos y un texto lleno de guiños, en ocasiones ocurrentes, hacia la profesión, que se repiten excesivamente y que falta destreza para aligerar situaciones. Alesio es una prometedora esperanza, que no conduce en sí mismo a nada porque carece de intención dramática, aunque si muestra a un creador de situaciones y personajes muy estimable. Termina Centeno afirmando, que la comedia y la farsa de nuestro Siglo de Oro tiene valor esencial y su imitación hoy no tiene sentido sin la categoría verbal y escénica de Lope y tan solo la recreación cuando busca un objetivo es válida.¹⁶²⁵

¹⁶²³ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Un homenaje al teatro”, *El País*, Madrid, 19 de noviembre de 1987.

¹⁶²⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Alesio*, afortunado “pastiche” de García May en el María Guerrero”, *ABC*, Madrid, 18 de noviembre de 1987, pg. 96.

¹⁶²⁵ Crítica de CENTENO, E., “*Alesio*, o la pasión por la escena”, *5 Días*, Madrid, 20 de noviembre de 1987.

OPERACIÓN ÓPERA. AUTOR: Ignacio García May. DIRECCIÓN: Juan Antonio Vizcaíno. INTÉRPRETES: Concha Cortés, Julia Royo, Pedro G. de las Heras, Marta Baro, Jesús Prieto, Ione Irazábal. ESCENOGRAFÍA: V. Patón, A. Tellería. Sala Olimpia (CNNTE) del 5 al 16 de junio de 1991. Se repone en la Sala Mirador del 6 al 18 de agosto de 1991.

Su siguiente estreno, con no tanta fortuna según la crítica, es *Operación ópera*¹⁶²⁶ (1991), una historia policíaca de contenido paródico. Es una farsa disparatada, que narra las aventuras de un detective inepto, dos hermanas de carácter opuesto, una adivina urbana y otros personajes enloquecidos. Todos están inmiscuidos en un plan criminal, que tiene por objeto desbaratar los fastos del UVE Centenario... Una serie de secuestros, intrigas, romances hollywoodienses y gags jamesbondianos van a sucederse a lo largo de la obra. Según declaraciones del autor y director de la función es un homenaje a las historietas de Vázquez y al cine de Hitchcock. Los personajes surgen de las historietas del dibujante, de las hermanas Gilda surgen las hermanas Morgan y de Anacleto agente secreto se crea Aniceto. La trama nace de un plan para secuestrar a Pavarotti pero con reivindicación española. La acción sucede en múltiples escenarios: Río de Janeiro, cabarets de la Gran Vía madrileña, alcantarillas del Circo Price, el Museo del Prado, la Casa de Campo... No pretende ilustrar el estilo del tebeo pero busca un ritmo especial de comedia, con clave propia, apoyándose para ello en la comedia negra, con rubias que son espías, cantantes que son truhanes, etc. La obra busca la comunicación directa y la complicidad entre escenario y patio de butacas (*El País*, 4-06-1991).¹⁶²⁷

Reseña Enrique Centeno en su crítica titulada *Mejor el TBO*, que la pieza supone un giro en la escritura del autor. *Operación ópera*, dice, es un texto ingenuo, de humor blanco, que intenta recoger el lenguaje del viejo tebeo, con homenaje incluido al creador de Aniceto o las hermanas Gilda pero con una trama interminable y un barroquismo alejado de las graciosas viñetas, que busca permanentemente el guiño y la risa en clave de farsa. El resultado, dirá, que a pesar del buen hacer de la compañía, es infantiloides, repetitivo, sin riqueza textual ni dramática y que su peor defecto es la factura escénica, que es vieja. En definitiva, una opción light, un teatro inútil.¹⁶²⁸

¹⁶²⁶ Hemos manejado en nuestro estudio de la obra la edición GARCÍA MAY, 1992.

¹⁶²⁷ Crítica de BAYON, M., "Se estrena *Operación ópera*, sobre el secuestro de Pavarotti en el V Centenario", *El País*, Madrid, 4 de junio de 1991.

¹⁶²⁸ Crítica de CENTENO, E., "Mejor el TBO", *Diario 16*, Madrid, 8 de junio de 1991.

CORAZÓN DE CINE. AUTOR: Ignacio García May. AYUDANTE de DRAMATURGIA: Ronald Brouwer. DIRECCIÓN: Ignacio García May. INTÉRPRETES: José Luis Santos, Marian Budia, Antonio Molero y Izaskun Martínez. INTÉRPRETES DE LOS FRAGMENTOS CINEMATOGRAFICOS: Floro Tomás, Trajano del Palacio y Silvia Espigado. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: García May. ILUMINACIÓN: José Luis Alonso. Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes del 3 al 20 de abril de 1997.

Corazón de cine (1995) es una historia de cine. Una pretendida adaptación sobre un guion cinematográfico del poeta ruso Maiakovsky, que nunca fue rodado y que reflexiona sobre la magia y la poesía del cine, sobre el cine y la realidad. De cine dentro del cine, que imagina Maiakovsky, a cine dentro del teatro, que nos lo pasa García May. Este, manteniendo la geometría del argumento, lo deja en una comedia americana al más puro estilo *chico busca chica*, *chico encuentra chica* y la bautiza como *Una comedia romántica en technicolor*. En su argumento, una manicura ama a un pintor y este, a su vez, está fascinado por una mujer desconocida a la que ha visto una sola vez y a la que pinta continuamente; por otro lado, un productor lanza a una joven actriz, que es la que puebla obsesivamente los cuadros del artista; y cerrando el círculo, tenemos al productor que conoce a la manicura. Todo recuerda al cine, los intérpretes de la obra copian a determinados actores americanos como Cary Grant o Walter Mattaw, el ritmo también emula la trepidante cadencia de las clásicas comedias americanas y el azar impregna el texto, que comienza con la película *La bella de Singapur* en la que el público debe elegir entre los dos finales que se ofrecen, uno trágico y otro romántico y que se proyectan sucesivamente. Así la comedia propone también dos finales, trágico y feliz, que se representan uno a continuación de otro (ABC, 6-04-1997).¹⁶²⁹

Según el autor el escenario es un pedazo de Hollywood. “Pero no el Hollywood cutre y real, sino el que todo el mundo se imagina, con el que todo el mundo sueña cuando oye esa palabra”. El autor continúa: “El protagonista es un alter ego de John Huston que se enamora de la misma chica que un pintor y cada uno se la intenta llevar”. Sostiene que no intenta llevar el mundo del cine a un escenario, pues para él son dos cosas que van unidas. “A estas alturas, son inseparables. El cine es el creador de nuestros mitos, su lenguaje siempre está presente en el teatro” (*El País*, 3-04-1997).¹⁶³⁰

¹⁶²⁹ Crítica de GARCIA GARZÓN, J. I., “La magia de García May hace latir un *Corazón de cine* en el Círculo de Bellas Artes”, ABC, Madrid, 6 de abril de 1997, pg. 106.

¹⁶³⁰ Crítica de RITAMA MUÑOZ-ROJAS, “*Corazón de cine*, una historia al estilo americano llega al escenario”, *El País*, Madrid, 3 de abril de 1997.

LOS VIVOS Y LOS MUERTOS. AUTOR: Ignacio García May. DIRECCIÓN: Eduardo Vasco. INTÉRPRETES: Walter Vidarte, José Tomé, Ginés García Millán, Jesús Fuente, Enric Majó, Roberto Mori. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: José Hernández. Estreno en el Teatro Infanta Isabel el 27-4-2000.

*Los vivos y los muertos*¹⁶³¹ (1999) se estrena en el teatro Infanta Isabel con producción del CDN. En ella un grupo heterogéneo de blancos, periodistas, corresponsales de guerra casi todos y médicos humanitarios, se encuentran en un país africano en guerra. Los personajes, en esta situación, irán revelando sus conflictos, su falta de escrúpulos, su oportunismo e hipocresía y, en sus relaciones, dejan ver su mezquindad, sus vicios y su falsa moral, a la vez, que reflejan una visión provocativa de instituciones supuestamente respetables. Son aventureros sin escrúpulos, aunque no carentes de sentido del honor o de la gallardía propia del hombre de fortuna. Esta les lleva a mirar con dignidad la muerte cuando irrumpe inesperadamente en sus propias vidas.

Un texto que, en palabras de Enrique Centeno, carece de estructura dramática, refleja hechos un tanto místicos, resulta pesado y aburrido, está plagado de tópicos hasta lograr casi una antología de lugares comunes y con una discutible coartada, la de los pobrecitos etíopes que andan fuera del espacio escénico matándose; además, hay que añadir, la búsqueda desesperada de situaciones límite, entre unos personajes que cansan hasta el agotamiento.¹⁶³²

Son suyas también: *El dios tortuga* (1988); *Lalibelá* (1996); *Sueños y folías* (Salamanca, 2002), así como las piezas breves *Un J'em van Stenberg: episodio siberiano* (1992), *Ultimas golpes de Butch Cassidy* (1992), *Gigantes* (1998), *El amor nómada* (1998), *Los años eternos* publicada (2002) y *Serie B* (2003).

LOS BRADOMINES

En 1984 se crea el premio literario Marqués de Bradomín, destinado a autores menores de treinta años, cuyos textos se escriban en cualquiera de las lenguas del territorio español. El objetivo es recompensar el trabajo de nuevos artistas para fomentar la actividad creadora, favorecer la promoción y difusión de su obra y a la vez propiciar su incorporación al ámbito profesional. De aquí surge la Generación Bradomín, que agrupó

¹⁶³¹ El texto en el que hemos basado nuestro estudio de la obra es GARCÍA MAY, 1999.

¹⁶³² CENTENO, E., "Periodistas en la guerra", enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.

a aquellos autores que recibieron el premio en los años inmediatos a su incorporación. Tienen en común su producción y el no haber cumplido los cuarenta años en la década de los ochenta, momento de ser agrupados, y que sus obras están influenciadas por Beckett, Müller o Pinter.

En esta década aparecerán en nuestra cartelera algunos de ellos. La lista se inicia con Segi Belbel, que es el primero en recibir el premio. Este estrenará todas sus obras con éxito de crítica y público. Como rasgos característicos de su dramaturgia, sus obras suelen presentar estructuras cíclicas, diálogos sincopados y una mirada ácida de la sociedad contemporánea, caracterizada por la incomunicación y la soledad. Se preocupa por la estructura dramática y tiene desde los tres episodios de *Elsa Schneider*, con distintas Elsas como denominador común, hasta el ingenioso puzzle que se recompone en la acción dramática de *Talem* (Oliva, 2002: 330). Seguirá Antonio Onetti, que con dos accésits al premio, es autor de obras en las que las situaciones dramáticas cotidianas, lenguaje directo de cruda poética y ambientes marginales, son frecuentes. “Humor, irreverencia, ternura, burla de instituciones e íntima comprensión y amor hacia sus desposeídos personajes (Centeno, 1996: 99). Alfonso Plou es otro autor que, tras el espaldarazo del premio, se prodigarán en la cartelera. Dos autores, Rafael González y Francisco José Sanguino, firmarán el premio Brandomín de 1987 y ambos van a seguir colaborando en la escritura de obras conjuntas, aunque también tienen textos individuales. Cierran nuestro estudio dos accésit del premio: Santiago Matallana, que aparece en la cartelera con el montaje de la obra premiada (*Ora Pro Novis*), y Pedro Casablac, del que veremos el estreno de otra de sus obras, quedando su accésit fuera de nuestro estudio. Estos dos últimos se alejarán posteriormente de la dramaturgia, en favor de la cinematografía el primero y de la actuación el segundo.

Otros autores que se escapan a los estrenos de los ochenta en la cartelera madrileña y que también obtuvieron dicho premio son Iñigo Reyzábal con *Le petit negre* en 1988 y Rodrigo García, accésit en 1987, por *MACBETH Imágenes* y en 1988 otro accésit con *Reloj*. Otros accésits de la década son Juan Manuel Chumilla por *Una acera en la pared* en 1986 y Pedro Casablac por *Fabulación* en 1987. Maxi Rodríguez (n.1965) va a obtener el Brandomín en 1989 con *El color del agua*. Este autor tiene en su haber obras como *El mío coito o la épica del BUP* (1988), *El swin del maletín y otras acciones* (1988) y la parodia actual, con el fútbol como telón de fondo, *Oé, oé, oé* (1994), estrenada en el Teatro Fígaro de Madrid el 4 de abril de 2001. Los accésit ese año (1989) fueron para Margarita Sánchez por *Búscame en Hono-Lulú* y Juan Mayorga por *Siete hombre buenos*.

También obtuvieron el premio, ya en los años noventa, pero con una producción que parte de los ochenta, Pablo Ley (n. 1960) con *Paisaje sin casas* (1990). Este autor ya había escrito *Angorina o la festa del maig* (1985), *Se está haciendo muy tarde* (1987) y el texto de *Fausto 3.0* (1998), que fue estrenado por La Fura.

Finalmente mencionaremos otros bradomines, posteriores a nuestro estudio, como: Antonio Álamo con *La oreja izquierda de Van Gogh* (1991); Juan García Larrondo por *Mariquita aparece ahogada* (1992); Elio E. Palencia por *Escindida* (1993); Borja Ortiz de Gondra por *Dedos (vodevil negro)* (1995) y el accésit, en 1992, con *Metropolitano*; Paco Zarzoso por *Umbral* (1996); Antonio Morcillo López por *Los carniceros* (1997); Arturo Sánchez Velasco por *Martes. 3:00 A.M. Más al sur de Carolina del Sur* (1998); David Desolá Mediavilla por *Baldosas* (1999); Gracia María Morales por *Quince peldaños* (2000); y Pilar Campos por *La Herida en el Costado* (2001).

Otros accésits del premio fueron: Carmen Delgado con *Sueña, Lucifer* (accésit 1990); Adrián Daumas por *La escena del Príncipe* (accésit 1991); Francisco Ortuño por *Corre* (accésit 1991); Toni Mescalina por *El agujero de Carmen* (accésit 1992) y Mario Ruíz Gutiérrez por *Las tres heridas* (accésit 1993); Yolanda Pallín Herrero por *La mirada* (accésit 1995); Roberto García por *Scout* (accésit 1996); Eva Hibernia por *El arponero herido por el tiempo* (accésit 1997); Itziar Pascual por *Las voces de Penélope* (accésit 1997); Rafael Cobos por *Probablemente mañana* (accésit 1998); Xavier Puchades por *Desaparecer* (accésit 1998); Emilio Encabo Lucini por *La metralla de los días* (accésit 1999); Pedro Rivero por *La montaña del Rey (Königsberg)* (accésit 1999); Dámaris Matos por *Cuaderno de Bitácora* (accésit 2000); David Martínez por *En tres noches Babel* (accésit 2000); y Jordi Gomar por *Superhéroes de Barrio (Musical de andar por casa)* (accésit 2001). En 1994 no se convocó el premio

De todos estos autores, algunos tendrán una trayectoria de textos y estrenos en los años noventa y posteriores muy importante.

Sergi Belbel (*Tarrasa, Barcelona, 1963*).

Premio Marqués de Bradomín en 1985 con la que fue su primera obra, titulada *A.G.V.W. Caleidoscopios y faros de hoy*. Con ella se da a conocer e inicia una rica producción. De Sergi Belbel dirá Benet i Jornet que a la tradición clásica y a su amor por la literatura se suma una pasión por el escenario que le lleva a crear espectáculos donde la palabra tiene importancia capital, autentica literatura dramática, y otros donde pasa a

ser secundaria e incluso residual a favor del gesto o del sonido en estado puro. Así, este autor, reduce a cenizas la eterna batalla entre texto e imagen (Benet i Jornet, 1989: 23).

A.G./V.W., *CALIDOSCOPIO Y FAROS DE HOY*. AUTOR: Sergio Bellbel. DIRECCIÓN: Juanjo Granda. ESCENOGRAFÍA: Manuel Gijón. VESTUARIO: Juan Antonio Cidón. INTÉRPRETES: Alicia Viejo, Gloria Fernández, Marta Baró, Harold Zúñiga, Carlos Iglesias, Aitor Tejada, Amparo Vega y Roberto Javier Cabezas. VOCES EN OFF: Jorge Algara, Leandro Dagq, Dolores Gil, Javier González, Ione Irazábal, Ángeles Ladrón de Guevara y Marina Martínez. Se estrenó el 18 de junio de 1986. En Madrid: Sala Olimpia del 17 al 21 de septiembre de 1986.

Su primera obra, *A.G./V.W. Caleidoscopios y faros de hoy*¹⁶³³ (1985), parte de las vidas de André Gide y Virginia Woolf, estrenándose en el Festival de Cabueñes (Asturias). La obra comenzó como un texto breve, con retazos de la vida de André Gide, a cuya biografía es difícil de insuflar un mínimo de teatralidad. La obra recopila frases interesantes o anécdotas de su infancia, adolescencia y madurez. Más tarde el autor retoma la idea y desarrolla una obra mayor -no solo con Gide-, para ello suma un segundo acto dedicado a Virginia Wolf. Añade el mundo de la pareja y retazos biográficos de la literata, que es coetánea del escritor francés y de sensibilidad paralela, pero siendo de otra cultura, el autor puede establecer contrastes (Rodríguez Blanco, 1986: 47).

Haro Tecglen encuentra notables diferencias entre texto y puesta en escena y comenta que la obra no es la misma acotada y diseñada en el texto original que representada, porque hay cambios del autor y colaboradores. El montaje lo define como una cena de espectros, vagamente invocados por unos sacerdotes-servidores y con una interpretación libre porque la obra no apura sus consecuencias y resulta confusa. Dice que presenta los conocidos tópicos de la vanguardia como el ceremonial, la deshumanización de algunos movimientos o la lentitud de los pasos y que aporta un dato de modernidad, que consiste en que todas las voces están grabadas: una cinta retransmite lo que puede ser pensamiento, recuerdos, relación de personajes, mientras los actores accionan en escena. El texto está enteramente grabado y provoca la privación de matices vocales, dando rigidez e imposibilidad de flexibilizarlo. Niega la espontaneidad de los actores.¹⁶³⁴ Sobre la

¹⁶³³ El texto de esta obra utilizado en nuestro estudio está en la edición: BEBBEL; FEJERMAN y ONETTI, 1986.

¹⁶³⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Espiritismo y técnica”, *El País*, Madrid, 22 de septiembre de 1986.

experimentación que existe en la obra nos habla Javier Parra, que la considera una pieza de investigación.¹⁶³⁵

Escribe *La nit del cigne* (1986), montada por el grupo Amics de les Arts (Tarrasa). Luego con Teatro Fronterizo crea el espectáculo *Minim, mal show*.

MINIM. MAL SHOW. AUTOR: Sergi Belbel y Miguel Gorriz. DIRECCIÓN: Sergi Belbel. INTÉRPRETES: Luis Climent, Miguel Gorriz, Andrea Peinado, Francesca Piñón y Camilo Rodríguez. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Joaquim Roig i Hom. MÚSICA: Jordi Sabatés. Estreno: 22 de mayo de 1987. Patio del Edificio Pignatelli, Zaragoza. En Madrid Sala Olimpia del 25 al 29 de noviembre de 1987.

Minim, mal show (1987). Una dramaturgia y dirección que Belbel compartió con Miguel Górriz. Un título que encierra una paradoja entre minimalismo y gran sarao (show). El “quid” del asunto reside en ese “mal” que pronostica, que nos asalta con un auténtico aviso de maldades, de maldades “mínimas”, de quebrantos poco espectaculares que se agitan en la trivialidad más humilde. Además está el show, levantando risas francas que estallan en el paladar y se funden cual burbujas que dejaran un lejano sabor amargo. Son secuencias que ilustran el comportamiento de “cinco personajes que se buscan, que se encuentran, no se encuentran y se pierden en el lío insólito de los estereotipos cotidianos” (Benach, 1987: 68). Antón Castro describe el espectáculo como lenguaje gestual, diálogo que apenas existe, deliberada escasez de decoración y escenografía, escenario funcional que puede ser podio, pasarela, o lugar de encuentro y, lo mejor, la excelente interpretación de los actores, el silencio y la cadencia abrupta de la melodía musical. Los gestos se repiten una y otra vez en un ritual cíclico que esboza una gama de sketches graciosos, que dibujan una serie de escenas divertidas, absurdas, escabrosas o dramáticas, siempre cargadas de intención, de maldades encubiertas. La provocación, la ridiculización e infrecuente sentido del humor apuntalan el montaje, todo se apoya en una limitada combinación de gestos, frases y palabras repetidas, que sugieren una maliciosa ambigüedad. Metáfora corrosiva de ciertos comportamientos de la cotidianeidad. Nada es al azar y el impacto es definitivo, sugiere osadía y fustiga.¹⁶³⁶

¹⁶³⁵ Crítica de PARRA, J., “Sergio Belbel, una esperanza de nuestro teatro joven”, “YA”, Madrid, 20 de Septiembre de 1986.

¹⁶³⁶ Crítica de CASTRO, A., “Secuencias de la posmodernidad”, *El Día*, Zaragoza, 29 de septiembre de 1987.

Según Gorriz y Belbel “puede haber otras influencias, la de la directora alemana, Pina Bausch, es totalmente premeditada y hay gente que la ve de Brossa”. El espectáculo no tiene hilo argumental clásico. Las cuarenta y nueve escenas, de distintas duraciones, se unen por pequeños detalles y el único elemento que tienen en común es la pareja, con todas las posibilidades de emparejamiento entre los cinco personajes de la obra:

Es una pequeña tribu -dice Gorriz- cuyos miembros están siempre felices, siempre contentos, pase lo que pase. Número tras número intentan acercarse los unos a los otros y lo que encuentran son dramas, catástrofes y fracasos. El público ríe y ellos siguen creyendo que todavía tienen suerte. [...] El espectáculo admite varias lecturas [...] Nuestra intención es que el espectador ría. Pero una risa un tanto especial porque la provocan cosas que cuando las recuerdas o las ves no es precisamente risa lo que producen. [...] Durante los ensayos hubo un momento delicado al abordar el final, se trataba de descubrir, o no, la doblez, lo escondido y dejar al público diez minutos finales sin sonrisa. Decidimos no dar el "happy end" (La Vanguardia, 11-08-1987).¹⁶³⁷

División de opiniones en la crítica. Una positiva, la de Joan Casas, que habla de la fascinante búsqueda y redescubrimiento de la comedia que nos ha tocado vivir. El espectáculo, dice, asume formalismo, trivialidad y superficialidad como hitos y signos de la época, se presenta como forma y reflexión sobre la forma y asume la trivialidad como elemento de juego escénico, presentando esta como ironía y paradigma de la posmodernidad, en un espacio acotado de espuma y "gente guapa". *Minim Mal Show*, como sugiere el título, reivindica lo fragmentario, lo repetitivo, la variación, la autorreferencia y en esa estructura encuentra una comicidad, que sin renunciar a la parodia, tiene sus mejores momentos en la manipulación de gestos triviales y en las cosas no dichas.¹⁶³⁸ Y la otra cara de la moneda la aporta Enrique Centeno que dirá que Teatro Fronterizo nos mete gato por liebre, con una música sintética y repetitiva que marca el vertiginoso ritmo de esquemas tópicos, que son pretendidamente críticos o paródicos de nuestras costumbres. Considera que, la ausencia casi total de texto, el ritmo consabido, la falta de encarnadura dramática, el esteticismo inútil y la ausencia de actores, invitan a silenciar el espectáculo.

¹⁶³⁷ Crítica de FONDEVILA, S., “*Minim Mal Show*, sarcasmo sobre lo cotidiano”, *La Vanguardia*, Barcelona. 11 de agosto de 1987.

¹⁶³⁸ Crítica de CASAS, J., “Escuma fresca”, *El Periódico*, Barcelona, 12 de junio de 1987.

Dirá que todo es viejo, con un estilo que hace pocos años pretendió ser vanguardia y no logró engañar con sus enmascaramientos al público. Un teatro oportunista, de exportación por su desarraigo cultural y social y por la ausencia de barreras lingüísticas.¹⁶³⁹

ÓPERA. DRAMATURGIA y DIRECCIÓN: Sergi Belbel. INTÉRPRETES: Joan Figueres, Jordi Figueras, María José Peris y Rosa Galindo. ESCENOGRAFÍA: Joaquim Roy. MÚSICA: Óscar Roig. COREOGRAFÍA: María Rovira. Espectáculo coproducido entre el Mercat de les Flors y el CNNTE. Sala Olimpia del 15 al 18 de diciembre de 1988.

Un año después, Belbel, asume las tareas de dirección y dramaturgia, con el mismo grupo teatral, en el espectáculo *Ópera* (1988). Aquí el autor presenta a cuatro personajes, cuatro lenguajes que expresan la angustia de sus respectivas soledades absolutas. Un joven, de bello desnudo, que recita, es el equivalente a las palabras sin gestos. Una muchacha, que canta, es la voz sin palabras. Un hombre, que toca el violonchelo, es la música sin voz y una mujer, que baila una danza rota y automática, es el gesto sin música. Cada personaje, en su soledad, sobre un fondo de escaleras y en planos distintos, realiza solos de presentación. Luego buscan comunicarse. Lo intentan combinándose entre sí. Vemos las seis posibles comunicaciones imaginables, emparejados de dos en dos como tónica social dominante. Cada pareja intenta a su modo el entendimiento pero no hay un modo de pareja sino dos modos, la de sus componentes. Esto motiva reacciones encontradas, momentos fáciles y complejos. Poco a poco se van combinando hasta llegar a un concertante y, con tónicas que recuerdan la ópera, cantan todos. En definitiva, esta arriesgada propuesta de Belbel, conforma el camino que va desde la soledad absoluta del individuo a la integración total de la ópera, o sea, a la fusión, al encuentro integrador. Esta integración total se hace a base de encuentros parciales que, a su vez, irán expresando diversos sentimientos (Matteini, 1989: 11-12).

Dice Alberto de la Hera que *Ópera* es un espectáculo que precisa un esfuerzo para comprender y penetrar en su sustancia, pero que vale la pena. Comenta que está representado en catalán pero que la lengua no es problema porque inteligentes explicaciones del programa ayudan a percibir su riqueza y, también, porque en este intento de penetrar en los recovecos del comportamiento, las palabras son complementarias a la acción y la acción es brillante. *Ópera* es difícil porque es difícil conocer al ser humano. Del montaje dice, que los actores tienen gran fuerza expresiva,

¹⁶³⁹ Crítica de CENTENO, E., “Un show mínimo y viejo”, *5 Días*, Madrid, 2 de diciembre de 1987.

que están bien acompañados de los elementos ambientales y que vestuario, escena y música adquieren una gran calidad. “Una obra íntima donde los cuerpos aparecen y resultan plásticos, pero que muestra el desnudo interior de las almas y la música como realización interior. Cuando la música viene de fuera, cuando algo exterior invade a los personajes, estos reaccionan rechazando los mismos sonidos que antes aceptaban”. Cree el crítico que en ese juego de expresión del sentimiento motivado por agentes externos reside parte del vigor y la dificultad de comprensión, que hay que seguir ese juego con mucha atención y se verá que es bello y que el espectáculo es un intento válido de nuevas formas de manifestar el contenido del espíritu humano.¹⁶⁴⁰

Pérez de Olaguer ve en la obra “una reflexión singular del autor sobre la soledad y una apuesta por la creación total y la participativa en la creación final”. Prácticamente no hay texto y menos en sentido hegemónico. Hay un trabajo conjunto y equilibrado entre voz - palabra y canto-, cuerpo - gesto y danza- y música. La música esta creada a partir del minimalismo aplicado a las melodías y propicia los resultados finales. Dice que Belbel dirige meritoriamente el trabajo de los actores, que estos evolucionan desde la angustia de la soledad a la fusión final y que su mayor deficiencia es la no comprensión de los textos cantados.¹⁶⁴¹

A Eduardo Haro Tecglen la música le recuerda a Philip Glass y lo repetitivo, la danza a la Clarke y la dramaturgia a Robert Wilson. El texto, dice, no tiene importancia y se devana entre palabras con resonancia: soledad, tú, yo, huida, nosotros, nueva piel, nueva unión. Destaca la parte del joven actor desnudo, que considera está bien dicha, y que refleja la diferencia entre realidad y aspiración e influencia. Espectáculo que califica de modesto, con buen efecto y sensación de que llegará lejos.¹⁶⁴²

Joan-Anton Benach define este breve ejercicio de hora y cuarto como alquimia de mimetismos con alguna acción vacilante y desordenada y con soluciones felices como el acorde que busca el violoncelo con el chillido y la palabra. Dice que todo está sumergido en un baño mínimo, con soluciones escogidas para impresionar, y que es una lenta marcha sin emoción, con algunos chispazos brossianos. Piensa que Belbel construye más

¹⁶⁴⁰ Crítica de DE LA HERA, A., “*Opera*”, *YA*, Madrid, 26 de diciembre de 1988.

¹⁶⁴¹ Crítica de PÉREZ DE OLAGUER, G., “*Opera*, de Sergi Belbel”, *El Periódico*, Barcelona, 18 de febrero de 1989.

¹⁶⁴² Crítica de HARO TECGLEN, E., “Una buena afición”, *El País*, Madrid, 17 de diciembre de 1988.

con intuiciones que con disciplina y que esta obra confirma su discurso y sistema dramático: exposición deslavazada y magmática y premeditadamente quebrada. *Opera* deja abierta toda confianza en la madurez próxima del autor.¹⁶⁴³

Después escribe *En companyia d' abisme* (1989), que estrena el Centre Dramatic d'Osona y en esa misma fecha, 1989, el Centre Dramatic de la Generalitat Catalana, llevó a las tablas su obra *Elsa Schneider*.

ELSA SCHNEIDER. AUTOR: Sergi Belbel. DIRECCIÓN: Ramón Simó. INTÉRPRETES: Laura Conejero, Rosa Novell, Inma Colomer. ESCENOGRAFÍA: Joaquim Ruy. VESTUARIO: Mercé Paloma. Estreno en catalán por el Centre Dramàtic de la Generalitat en Barcelona. En Madrid: Sala Olimpia del 1 al 4 de febrero de 1990.

*Elsa Schneider*¹⁶⁴⁴ (1987). Dos grandes monólogos para actriz constituyen el núcleo de esta obra y un tercero breve, burlón y sonriente, que se suma, a modo de epílogo, da una cierta unidad. En el primer monólogo se rehace un personaje literario de principios de siglo, la Fräulein, de Arthur Schnitzler. Esta es una adolescente, Elsa, una joven señorita de buena sociedad del siglo XIX, sentimental y alegre, que se ve obligada por su familia a pedir dinero a causa de las deudas de su padre. Se ve forzada, por la presión de su madre, a venderse a un hombre, el señor von Dorsday, que la repugna y la pretende, todo a cambio de salvar una deuda familiar. Su sensación de horror, de impureza y angustia llega a tal extremo, que se exhibe desnuda en el comedor del hotel y se suicida. Un desenlace trágico contado como monólogo interior. El segundo monólogo, que tiene como protagonista a Romy Scheider, la actriz alemana, muestra diferentes momentos de su vida: su adolescencia, su comienzo como actriz con el personaje de Sisí Emperatriz en una película que la hizo famosa a los dieciocho años... Esta, presionada también por su madre y por su confusión sobre la libertad, va degradándose o encontrándose así misma degradada en su cuerpo, en su sexo... Su vida se destroza, su hijo mayor muere en accidente, su segundo marido se suicida y ella también terminará eligiendo la muerte como depuración. La obra presenta su decadencia y suicidio en breves escenas cortantes, que muestran una mujer descarnada. Y el tercero, Elsa Schneider, es una fusión de las dos primeras y que entra dentro de lo metateatral. Plantea al público varias reflexiones sobre el hecho teatral. Un personaje que da un broche final cómico, con tendencia a la risa o la

¹⁶⁴³ Crítica de BENACH, J. A., “*Opera*: concierto de intuiciones y mimetismos”, *La Vanguardia*, Barcelona, 19 de febrero de 1989.

¹⁶⁴⁴ Sobre esta obra hemos manejado para nuestro estudio la edición BELBEL, 1991.

sonrisa después de la tragedia pero que, más allá de esto, se trasluce en intento de unidad sobre la pulsión de muerte y la fuerza de la confusión (Badiou, 1989: 24-25).

Joan Sagarra en su crítica describe los dos personajes, *Elsa* y *Schrieider*. Comenta como la dramaturgia de la novela de Schnitzler queda reducida a monólogo y como la trágica vida de Romy Schneider, que recorre desde el 22 de septiembre de 1956 hasta la noche de mayo de 1982, termina en el suicidio de la actriz. Finalmente se plantea: “¿*Quién es Elsa Schrieider?*” Respondiéndose que es un personaje que aparece en el epílogo y que asegura llamarse así. “*Un personaje que es síntesis, espejo y fantasma de las otras dos*”.¹⁶⁴⁵ Y Haro Tecglen no ve relación entre estos dos seres, Elsa y Schrieider, ni siquiera la condición femenina, solo la oportunidad de ensamblar los dos monólogos para construir una pieza más larga. Cree que es un excelente espectáculo literario teatral, de escritura inteligente, sencilla y muy directa, con las reflexiones por dentro. El tercer monólogo le resulta, siendo más intencional, más ocasional, juntándose en un ser el nombre y apellido de los otros dos: Elsa Schneider. Esta supuesta historia, de la mujer, que es un personaje, que hace de alguien de hoy entre despiste, confusión y drama, que comenta todo lo que ha sucedido, tiene su brillantez propia, su elegancia y su juego. Del montaje observa la buena dirección, que traza las palabras con los cuerpos de las actrices, sobre un escenario neutro y tres maravillosas actrices.¹⁶⁴⁶

Luego vendrá: *Tallem* (1989) en castellano:

TALEM. AUTOR: Sergi Belbel. DIRECCIÓN: Sergi Belbel. INTÉRPRETES: Miguel Bonet, Anna Güell, Pere Arquillué y María Lanau. ESCENOGRAFÍA: Joaquim Roy. Estreno: 20 de abril de 1990, en el Teatro Romea de Barcelona. En Madrid Sala Olimpia del 10 al 17 de enero de 1991.

*Talem*¹⁶⁴⁷: Una pareja compra una gran cama conyugal, un tálamo, pero no puede estrenarla porque, llegado el momento, hay un problema de impotencia. El Hombre, en actitud escapista, canta las excelencias del mueble para el coito e imagina el rabo ridículo entre las piernas. La Mujer se defiende del “trágico destino” con cuitas menstruales, dibujando la caricatura de mujercita alienada por los colorines del cubrecama. Los dos aman tanto la cama y la valoran de tal manera que no pueden consentir que se quede sin su noche triunfal. Así que invitan a un amigo y a una amiga, desconocidos entre sí, para

¹⁶⁴⁵ Crítica de SAGARRA, J., “*Elsa Schneider*, tres mujeres ante el suicidio”, *El País*, Barcelona, 22 de enero de 1989.

¹⁶⁴⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “*Muertes de mujer*”, *El País*, Madrid, 3 de febrero de 1990.

¹⁶⁴⁷ Para nuestro estudio de la obra hemos utilizado la edición: BELBEL, 1990.

que celebren ese estreno, pero el destino quiere que se repita la imposibilidad. La Amiga, después de imaginar irresistibles maniobras seductoras, no puede pasar a la acción. Muestra así una realidad que es capaz de arruinar la liturgia tópica del sexo. El Amigo no atiende a las sugerencias de La Amiga y se parapeta en un presuntuoso desdén. Belbel, a través de él, retrata fantoches de la modernidad noctámbula cuya coartada es sentirse incomprendidos (*strangers in the night?*), y aparentar exquisitos sentimientos estéticos.

La estructura resulta engañosa porque parece una obra de gags y de píldoras sarcásticas, pero luego se nos conduce hacia la idea de cama redonda con excitante final y finalmente, en un tercer movimiento, se nos desvela el truco. Los cambios de escena ya no son a oscuras y cada situación, interrumpida súbitamente en un principio, se repite de nuevo en su completa dimensión. Un rompecabezas que presenta las escenas en orden distinto al desarrollo de los hechos y en el que algunas se repiten, de forma, que las mismas palabras tienen otro sentido por el contexto de lo ya sabido y hacen que poco a poco todo vaya encajando en la mente del espectador (Vega, 1990: 32).

En declaraciones a Carlos Galindo dice Belbel:

Intente hacer una comedia centrada en cuatro personajes, con una pareja formada y otra por formar, alrededor de una cama. Toda la intriga pasa entorno al estreno de esa cama. A partir de esta anécdota insignificante empecé a trabajar construyendo la obra con “flashes” que no respetan el orden. El sexo es el eje de la acción porque simplemente es importante en la vida. En Talem es una trampa para el espectador, al que se le lleva a pensar que la historia está basada en el sexo. En realidad no es así, a medida que la obra avanza te vas olvidando y te enfrentas a una obra de falsas expectativas en las que el espectador piensa que “aquí hay marró” y no es así (ABC, 10-01-1991).¹⁶⁴⁸

La crítica catalana tacha la obra de comedia nada convencional, de originales “flashes”, apuntes amargos y un punto triste, con la prosa rasa y precisa de la cotidianidad. Joan Anton Benach dice que todo es una inmensa broma y destrucción de fachadas, un chiste de afilados colmillos, un regateo entre realidad y apariencias. “*Talem* es un puzzle con escenas aparentemente calcadas, donde ni argumento ni carácter de los personajes marcan las diferencias”. Las diferencias, dice, las establece el autor con

¹⁶⁴⁸ El estreno de esta noche, GALINDO, C., “Sergi Belbel estrena en castellano *Talem*”, ABC, Madrid, 10 de enero de 1991.

ingenio y mala uva, delatando la catadura de los personajes, de sus palabras y gestos. La comedia, considera que, en el punto donde vira hacia situaciones vistas, se embarulla y lo paródico se debilita. Cree que abreviando estos virajes ganaría en efectividad porque luego la comedia se recobra y los cuatro intérpretes vuelven a confabularse perfectamente con el arriesgado malabarismo expositivo.¹⁶⁴⁹

Núria Sabat la califica de comedia ingeniosa, divertida y que atenta contra las reglas del teatro tradicional. En ella “*Belbel coge el molde, lo rompe y con los añicos inicia su juego preferido, su juego de realidad y apariencia y para ello se ayuda de la sugestión y la palabra*”. El diálogo refleja su cuidado al lenguaje como comunicación, también su fragilidad y complejidad, el valor de la contextualización y la ambigüedad del sentido. No hay cabos sueltos, dice, todo está relacionado, conectado a pesar del aparente desorden en que nos puedan ser mostrados. Ve como la lógica no se muestra con frialdad formalista sino que resulta un armazón, que permite una obra sólida, un juego inteligente de sutil ironía.¹⁶⁵⁰

Xavier Pérez cree que en esta anécdota, que parte de una cama y dos parejas protagonistas para las cuales es vital que sea estrenada, existe una insólita y original especulación sobre la creación escénica. Esta especulación está servida a través de la pareja que adopta la dirección y que son los creadores del artificio y de la otra pareja que se somete a sus reglas y que las interpretan. El autor, dice, tiene facilidad para ganarse la complicidad del público, sentido musical de la palabra y una sorprendente manera de ligar las escenas, al inicio fragmentarias, hasta que el público capta la totalidad de la historia y el descubrimiento de la tramoya teatral a mitad de la obra. “*Tálamo* es un divertimento, una obra que no olvida su destinatario y conjuga la investigación con el puro deseo de hilaridad”.¹⁶⁵¹

Haro Tecglen lo ve como un tema de revista verde, o de comedia fina, que el autor transforma en teatro nuevo, descomponiendo la acción en 29 trozos. Los personajes tienen los “tics” de la revista o teatro cómico, con inflexión en voz, actuación o palabras que les elevan sobre lo habitual. Hay escenas de relleno, aparentemente sobrantes, sin gracia ninguna, o colocadas para completar el rompecabezas. Dice que a la obra le sobra algún

¹⁶⁴⁹ Crítica de BENACH, J.A., “*Talem*, de Sergi Belbel, en el Romea”, *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de abril de 1990.

¹⁶⁵⁰ Crítica de SABAT, N., “Sergi Belbel quiere castigar el teatro convencional en *Talem*”, *El Periódico*, Barcelona, 19 de abril de 1990.

¹⁶⁵¹ Crítica de PÉREZ, X., “Sergi Belbel estrena *Talem*”, *Avui*, Barcelona, 26 de abril de 1990.

tiempo, que rellenan bien los actores. En definitiva, “un teatro “light”, de comportamientos arquetípicos acentuados”.¹⁶⁵²

CARICIAS. AUTOR: Sergi Belbel. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Guillermo Heras. INTÉRPRETES: Jorge de Juan, Milena Montes, Concha Leza, Alicia Agut, Fernando Chinarro, Juan Díaz, Antonio Canal, Amparo Pascual, Pepe Martín, julio Escalada, Lola Mateo. ILUMINACIÓN: Miguel A. Camacho. Estrenada en el Teatro Romea de Barcelona el 27.02.1992. En Madrid: Teatro Sala Olimpia (CNNTE) del 25 de mayo al 26 de junio de 1994.

Carícies (1992), *Caricias*¹⁶⁵³ se estrena en 1994, en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y es un caleidoscopio circular de existencias solitarias entre la multitud urbana. Son zarpazos amargos, durísimos, muy críticos, sobre las relaciones humanas y sobre todo familiares. Una poética estremecedora donde los sentimientos de odio, venganza, hastío o amor inconfesado surgen con intensidad, sin ninguna barrera puesta por el autor. Personajes urbanos, apenas esbozados, con falta de cariño y fracaso emocional y vital como denominador común. Santiago Fondevila apunta que es un texto cotidiano, con malabarismos que lo alejan del realismo, en un distanciamiento sin pretensiones analíticas. “Escenas impresionistas en esa manera de mirar sin prejuzgar y que retratan un perfil pesimista del hombre urbano” (Fondevila, 1992e: 36).

El autor toma prestada *La Ronda* de Schnitzler para crear esta ronda introspectiva, que asombra y llega a escandalizar en su clave de farsa tragicómica. Compuesta por once escenas breves, de dos personajes, de diferentes edades y condiciones sociales, que se encuentran y hablan. Todos buscan caricias en la soledad de la gran ciudad. Los protagonistas son gente corriente... Una pareja joven hastiada de su relación que discuten. La joven de la pareja que encuentra a su madre y descubre ser una hija no querida. La madre que ni siquiera es su madre. Esta mujer que ingresa en una residencia y allí encuentra a la que fuera tal vez su amante y esta, a su vez, al que fuera su marido y que hoy es mendigo y borracho en la calle. Este mendigo que es atracado por un chico rebelde, que no se entiende con su padre. Ese padre que tiene una amante a la que despierta. Esta amante es una chica que tampoco se entiende con su padre. Padre que tiene una relación homosexual con un muchacho que mantiene a su madre. Y esta última, que también está sola, encuentra al marido de la pareja joven de la primera escena, que la pide un poco de

¹⁶⁵² Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Una comedia en fragmentos”, *El País*, Madrid, 14 de enero de 1991.

¹⁶⁵³ El texto que manejamos para nuestro estudio de la obra es BELBEL, 1991.

aceite para la ensalada y entonces aparece un atisbo de cariño cuando le ofrece la única caricia de la obra. Así se cierra el círculo (Fondevila, 1992e: 34-36).

Para Enrique Centeno es una obra no lineal, de construcción poliédrica, con aristas que encajan sutilmente a lo largo del texto, más en lo conceptualmente que en lo narrativo. Es premeditadamente como un puzzle desgajado. Del montaje dirá, que concibe un solo espacio para la difícil materialización del texto y que es un "campo de color" inspirado en el expresionismo abstracto del norteamericano Rothko: *“como un cálido y geométrico cuadro que enmarca los mil ángulos de los numerosos personajes que, dos a dos, desarrollan sus crueles relaciones”*. En la misma línea de valentía, dice, está todo el elenco de intérpretes.¹⁶⁵⁴

DESPUÉS DE LA LLUVIA. AUTOR: Sergi Belbel. DIRECCIÓN: Belbel. INTÉRPRETES: Alfredo Alba, Luis Merlo, Amparo Larrañaga, Maribel Verdú, Ana Labordeta, Natalia Dicenta, Ángel Pardo, Paloma Paso Jardiel. ESCENOGRAFÍA: Ana Garay, ILUMINACIÓN: Juan Gómez-Cornejo. MÚSICA: Oscar Roig. Teatro Albéniz 2 de febrero al 7 de abril de 1996.

*Después de la lluvia*¹⁶⁵⁵ (1993) presenta un planteamiento que arranca de algo trivial, el encuentro de varios personajes que se reúnen a fumar. Entre ellos se desencadenan reflexiones sobre la soledad y la desestructuración social. La desértica terraza de un edificio inteligente es el espacio elegido por los empleados de las empresas allí instaladas para fumar. A partir de los encuentros que allí se producen surge la trama oculta de esta comedia ágil y dinámica. Son relaciones laborales, circunstanciales, imprevistas, quizá ocultas, clandestinas y hasta humanas. Los deseos aparentes, los vínculos viciados por el poder y las ridículas obsesiones de cada uno de ellos, se convierten en el eje que sostiene la acción y en espejo que devuelve la imagen de nuestra realidad. Es la historia de unos personajes grises, corrientes y solitarios, que aprovechan sus escapadas clandestinas a la azotea de su centro de trabajo para fumar -algo rigurosamente prohibido- pero también para huir de sus problemas cotidianos, para exteriorizar sus angustias y en definitiva para intentar buscar la felicidad. Con los problemas y las tensiones diarias se convierten en otras personas, haciéndose los días casi insoportables. La necesidad de una lluvia que arrastre todo esto se hace inevitable, una lluvia que nos libre de las cargas que almacenamos y nos recuerde quienes somos de verdad.

¹⁶⁵⁴ Crítica de CENTENO, E., “*Caricias como zarpazos*”, *Diario 16*, Madrid, 27 de mayo de 1994.

¹⁶⁵⁵ El texto que utilizamos en nuestro estudio de la obra es la edición BELBEL, 1998.

Según Haro Tecglen es una obra sobre la pequeña miseria humana, de gentes de oficina encerrados con el aire acondicionado, espiados, imbuidos de envidias, miedo y sospecha y cuyo símbolo es el tabaco. *“Son fumadores que, reprimidos, suben a la terraza, a casi 200 metros... Pero no llueve y la sequía es símbolo de esterilidad... Al final llueve y algún asuntillo se arregla”*. Cree el crítico que la obra debía llamarse antes de la lluvia porque lo que sucede después no lo sabemos y todo termina con el abrazo amoroso de la mujer estéril con el único hombre que podría fecundarla. Intuimos que vendrá, dice, pero la teatralidad está en dar un desenlace y, en este caso, Belbel aunque cumple, como en las más clásicas creaciones, con una obra coral, donde los ocho personajes -que a su vez representan a otros invisibles- tienen cada uno su parte, su vida y sus odios, envidias o serenidades, cae en el peligro de que no pase nada y considera que Belbel, en este caso, respeta más la teatralidad y la originalidad de situación y escenario que la trama y la trascendencia. Así que, según el crítico, en ese no pasar nada pasan demasiadas cosas: un helicóptero se estrella, un jefe se arroja por la ventana, al esposo de un informático la violan y la matan... y hasta llueve... Todo un exceso, que sucede sin causar alarma y sin la desolación que el cúmulo de sucesos acaecidos en dos o tres días produciría en realidad. Haro Tecglen cree, que al autor le importa más el tempo chejoviano, el diálogo monologado y la medida de la vida cotidiana y le parece que hay un desequilibrio y que todo pasa en poco tiempo. De la escenografía dice que es sugerente, que los episodios breves tienen sus desenlaces y que el reparto es atractivo, más por los nombres del elenco que por el resultado.¹⁶⁵⁶

Para Enrique Asenjo todo se reduce a un puñado de buenos actores jóvenes, un joven autor y director de prestigio, un argumento tan actual como eterno, un chorro de comedia de altura y unas gotas de intensidad dramática. *“Una magistral comedia”*. La anécdota que reúne a empleados, que acuden a fumar, es el pretexto que sirve para desplegar los anhelos, las ambiciones, los odios, los sentimientos reprimidos, las tragedias personales, la comicidad de los personajes, que esperan la lluvia como metáfora limpiadora, como comienzo de una etapa mejor. *“Una muestra del buen teatro que corre ya por las venas de las nuevas generaciones”*.¹⁶⁵⁷

¹⁶⁵⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Fumar es un placer”, *El País*, Madrid, 6 de febrero de 1996.

¹⁶⁵⁷ Crítica de ASENJO, E., “Amparo Larrañaga, un chaparrón de teatro en el Albeniz”, *ABC*, Madrid, 6 de marzo de 1996.

SOY FEA. AUTOR: Sergi Belbel y Jordi Sánchez. DIRECCIÓN: Sergi Belbel. INTÉRPRETES: Joel Joan, Mónica Glaenzel, María Lanau, Jordi Sánchez. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Max Glaenzel. ILUMINACIÓN: Carlos Lucena. MÚSICA: Oscar Roig. Teatro Nuevo Apolo del 26 de marzo al 26 de abril de 1998.

Soy fea (1997) habla de una mujer poco agraciada físicamente, que lucha por sobrevivir en un mundo donde ser guapo y famoso es lo único que cuenta. Un musical divertido y cruel, donde nuestra “fea” heroína decide tomarse la justicia por su mano. Belbel es coautor junto con el escritor y actor Jordi Sánchez, de esta tragicomedia, que es un antimusical. La obra cuenta las tragedias que pueden vivir en la sociedad actual las personas poco agraciadas. Habla de las tiranías de la estética, del culto al cuerpo y de lo que conlleva esa actitud. El autor la considera un poco biográfica, pues recuerda cuando de joven le preocupó su estética de feito. La obra surge de un esquema general de veinticinco escenas, que se repartieron de forma aleatoria entre ambos autores y que luego intercambiaban para que el otro añadiera o quitara. La primera versión duraba tres horas y tras las primeras funciones, ambos autores, siguieron retocando el texto. La obra habla de cómo en una sociedad que rinde culto a la apariencia, la fealdad puede convertirse en un estigma. La protagonista es fea, sin redención posible de simpatía o gracia. Una fealdad pura, con un sino trágico, que como señala el programa está regido por los genes. En torno a este patético personaje se teje una tragicomedia grotesca, salpicada de números musicales. A la fea la gente la mira por la calle entre sorprendida y asqueada, no consigue un empleo frente a otra aspirante menos capacitada pero guapa, se siente rechazada y piensa que si todo el mundo fuera feo solo contarían los méritos propios... En paralelo, asistimos al triunfo de Samuel Guasch, cantante, director de cine y guaperas, que tiene dudas metafísicas... Son dos vidas antitéticas que se adivinan destinadas a encontrarse en el curso de la obra, con circunstancias de choque sadomasoquista. La chica fea practica el crimen y lo suyo es matar a la hermosura y el chico desea morir de placer (*El País*, 28-03-1998).

Para Rosana Torres es una especial y personal versión del mito de *La Bella y la Bestia*, pero con inversión de papeles y dejando claro que nuestra sociedad vive bajo la tiranía de la estética. Según los autores declaran a la periodista “*la obra es radical pero sin olvidar que el hecho de ser feo puede ser una tragedia. El personaje masculino guapo, listo e inteligente termina enamorado de la fea en la que encuentra lo que no había visto en nadie más. Con un paso más que nos sitúa en la realidad ya que el último instante supura*

amargura”. Se juega con la estética del musical, pero también con tono de burla hacia la nueva moda por este género.¹⁶⁵⁸ Según Haro Tecglen hay tanatorios más movidos y duelos menos largos que este espectáculo, que más que comedia es un conjunto de cuadros cortos y más que musical hay unas cuantas canciones sin gran inspiración y cantadas sin gran voz. Dirá que son destellos de talento en una broma que la comedia musical hace de sí misma. Cree el crítico que iría mejor con una hora menos de espectáculo, o sin música, y no entiende su éxito en Barcelona, a no ser que haya perdido en la traducción o que su posible belleza se le escape¹⁶⁵⁹. Y para J. I. García Garzón los autores utilizan el humor para urdir anécdotas, con irónica carga crítica hacia el culto al cuerpo y demás valores superficiales, introduciendo ingredientes como el amor loco, el asesinato en serie, la muerte como redención, el erotismo, una investigación policial y un final tan lógico como abrupto. Una pieza sencilla, con momentos divertidos, números musicales sin complicaciones y escenografía sencilla: dos muros de piedra que se unen en ángulo y algunos elementos que se colocan en cada escena. Los actores realizan estupendos trabajos y el público joven ríe de lo lindo con los gags de esta obra cuya moraleja puede ser: “que se mueran los guapos”¹⁶⁶⁰.

Después escribe *Morir* (1993), meditación sobre la muerte, donde el azar del destino se centra en un guionista de prestigio de forja intachable. En ella las seis escenas de la primera parte conducen a la muerte, igual que las seis de la segunda a la vida. Escribe Ramón (1994), parte del espectáculo *Hombres*, de la compañía T de Teatre. Después *La sang* (1998), con el tema de la extorsión terrorista al fondo, y también *El temps de Planck* (2000), mezcla de drama y musical que, tras las canciones compuestas por Óscar Roig, esconde una indagación sobre cómo afrontar el miedo y la tristeza ante la muerte de un ser querido, fue estrenada en el teatro Romea de Barcelona. Ha estrenado *Forasters* (2004), densa reflexión en torno al fenómeno migratorio, dispuesta en dos momentos históricos bien definidos, los años sesenta y el presente, y su objetivo sería mostrar la repetición estéril de los prejuicios lanzados contra lo desconocido, contra el forastero.

Sanchís Sinisterra ha dicho de Belbel que “es incapaz de someter su escritura a las tendencias del «facilismo» complaciente que impera en estas latitudes. [...] Su escritura va por oscuros laberintos privados, poblados de obsesiones, de fantasmas, de mitos

¹⁶⁵⁸ Crítica de TORRES, R., “Sergi Belbel se rebela “contra la tiranía de la estética” en *Soy fea*”, *El País*, Madrid, 28 de marzo de 1998.

¹⁶⁵⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “El bello y la bestia”, *El País*, Madrid, 3 de abril de 1998.

¹⁶⁶⁰ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “*Soy fea*, la física y la química de las pasiones en clave musical”, *ABC*, Madrid, 2 de abril de 1998, pg. 98.

nuevos y antiguos, de libros, películas, recuerdos propios y ajenos... sin otro hilo de Ariadna que el lenguaje” (Durán i Domenge, 1989: 21-23).

Antonio Onetti (*Sevilla*, 1962).

Con dos accésits del Premio Marqués de Bradomín, en 1985 y en 1988, es un dramaturgo de prolífica labor creativa, que diversifica su labor con el cine y la televisión. Es un autor de más de una docena de obras de estética realista, con una ácida crítica social (Oliva, 2002: 329). Ha sido estrenado en circuitos de limitado eco, pero es uno de los más ardientes escritores de la década. Sus obras por orden cronológico de escritura son: *Los peligros de la jungla* (1985) (Belbel; Fejerman y Onetti, 1986), que fue accésit del Premio Marqués de Bradomín en 1985 y se representó en el IES Ramiro de Maeztu de Madrid; *La chica de cristal* (1986) (Onetti, 1995c), estrenada en el Taller del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en 1987; *Malfario* (1987), estrenada en Puerto Real (Cádiz), dirigida por Alfonso Zurro; y *Marcado por el títex* (1988) (Reizabal; Onetti y García, 1989), que fue accésit del Premio Marqués de Bradomín en 1988 y se estrena en 1991.

LÍBRAME, SEÑOR, DE MIS CADENAS. AUTOR: Antonio Onetti. DIRECCIÓN: Onetti. INTÉRPRETES: Vicente Ayala, Milagrosa Lozano y Roberto Cerdá. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Carlos Gauli. MÚSICA: Los Tercos. Teatro Alfil del 23 de octubre al 12 de noviembre de 1989.

Líbrame, señor, de mis cadenas (1989) es una áspera historia, en la que Onetti nos coloca ante una sórdida estampa, el del mundo marginal en el que acaban por recluirse los drogadictos cuando su adicción ya los ha arrastrado hasta actos delictivos y les ha deteriorado gravemente su personalidad al privarles del profundo instinto de libertad que, aunque perviva en su mente, ya no puede traducirse en actos. La narración es simple: Juana ha salido de un centro de rehabilitación de toxicómanos, El Patriarca, que utiliza la fe religiosa como defensa ante la droga. Juana ha aprendido el lema de la casa: “*la droga mata, la calle destruye, no hay salvación fuera de los muros protectores de "El Patriarca"*”. El título de la obra, *Líbrame, señor, de mis cadenas*, es un himno religioso que la joven ha aprendido en su reclusión, un ingenuo canto que encierra una metáfora de esperanza, vida y paz. El mundo real al que ha de enfrentarse Juana es fuerte y cruel y ella solo esconde, bajo su pasotismo y marginación, una absoluta inocencia y candidez.

Ella busca salvarse de la droga pero un estrecho horizonte la aguarda. En el suburbio de la gran ciudad, Sevilla, se reencuentra con un viejo amigo, Carlos, que viene de la cárcel con un permiso de fin de semana. Al reunirse con él en un descampado, sucio, miserable, todavía se hace la ilusión de que puede protegerse gracias a los cantos religiosos y a las citas de la Biblia. Carlos no se hace ilusiones, acepta su condición, su degradación es más profunda. Los dos esperan a "El Ruso", el "camello", que llega con la heroína sin cortar y de la que Carlos espera el habitual alivio y Juana la ocasión de demostrarse su liberación. Al contemplar la siniestra ceremonia *yonki*, ella termina atrapada por los fornidos miembros del gigante de la droga, no puede resistir la tentación y se inyecta. Juana perderá y pagará con su propia muerte, tras una dosis adulterada. No hay fe que valga, no hay oración que salve -aunque el autor trate con delicadeza esta cuestión- y su viejo compañero, tras unos sollozos, saqueará su cadáver y lo abandonará en el vertedero. No hay esperanza, ni solidaridad, ni salida posible en este desenlace. Un desenlace ferozmente dramático y tremendamente lógico (Sangüesa, 1989a: 46-47).

El espectáculo, reseña Enrique Centeno, presenta una situación cotidiana de ambiente marginal, con un lenguaje directo, crudo y poético. Según el crítico es una obra menor, dentro de su producción, pero que ha dirigido muy bien el autor al confiar en su texto y atender menos a los silencios y al subtexto. Un trabajo actoral que logra una inquietante verosimilitud y con una música que apoya, en directo, algunos momentos. En definitiva cree que “estamos ante un fenómeno marginal alejado del teatro al uso y que busca nuevos medios de expresión que conecten con la realidad”.¹⁶⁶¹ López Sancho habla del hiperrealismo en toda la representación, del duro cuadro cuyo único paréntesis es la caricatura del "camello". Un hiperrealismo tal, que solo falta que los "picos" fuesen de verdad. No hay en el texto escapes a la poesía. Todo es imitación directa de una realidad conocida de cerca. El lenguaje utilizado es el "argot" de ese mundo. Los personajes carecen de artificio. Es brutal su franqueza. Todos son ingredientes para un plato fuerte que abrasa el paladar, sobre todo porque los actores viven sus personajes. Su identificación es tal, que se olvidaría la ficción teatral si el grupo *Los Tercos* no distanciaban con sus canciones de acento popular. “Juana nos conmueve y Carlos nos induce a la sonrisa sorprendida de sí misma. Ambos están en las márgenes de una sociedad de miseria y degradación, que aquí se presenta ante nosotros”.¹⁶⁶² Y para Haro

¹⁶⁶¹ Crítica de CENTENO, E., “Una parábola de “yonkis””, *5 Días*, Madrid, 3 de noviembre de 1989.

¹⁶⁶² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Líbrame señor de mis cadenas*, de Antonio Onetti, en el Alfil”, *ABC*, Madrid, 29 de octubre de 1989.

Tecglen el personaje del "camello" sobra porque parece que está para dar un toque irreal o fantástico a la acción y lo importante es “el cara a cara” entre los dos personajes, el amor y la oposición, la lucha interna. Cree que el diálogo, en argot juvenil, tiene rasgos de humor y simplicidad. “*Tragedia sin salvación, espejo oscuro, moral de lo que puede suceder, al mismo tiempo, en el barrio donde se representa (Teatro Alfil, calle del Pez), aunque la acción se desarrolla en Sevilla y es universal. Una obra ácida y conmovedora*”.¹⁶⁶³

Luego vienen *La diva al dente* (1990) (Onetti, 1994), escenificada en 1991 por «Producciones Marginales», con dirección de Fermín Cabal; *La puñalá* (1991) (Onetti y Zurro, 1992), estrenada en la sala La Imperdible de Sevilla; y *Salvia* (1992), estrenada en la sala La Herrería de Sevilla (1993).

SALVIA. AUTOR: Antonio Onetti. DIRECCIÓN: julio Fraga. INTÉRPRETES: Marisa Gómez del Sol, Alicia Cifredo, Julián Ternero, Halberto Egotrón. Se estrena en La Herrería de Sevilla en 1993. Posteriormente en 1995 se pone en escena por la Compañía Cuarta Pared con DIRECCIÓN: Javier G. Yagüe. INTÉRPRETES: Jorge Amichi, Juan Alberto López, Gloria Martín, Victoria Rocasolano. ESPECIO ESCÉNICO: Javier G. Yagüe. VESTUARIO: Cuarta Pared. ILUMINACIÓN: Isabel Vega. Estrenada en la Sala Cuarta Pared de Madrid el 16 de febrero de 1995. Se programa para tres meses.

Salvia (1992) toma la guerra como pretexto para desmenuzar las relaciones de familia, llevadas al límite por la presión que ejerce sobre ellas el conflicto bélico. Trata sobre una familia rota por la guerra y que degenera hasta la locura y la ignominia. *Salvia* es uno de los personajes. Es la hija de Petia, que ha vuelto loco del frente, e Irina Tuchenco, que se ha tenido que prostituir. Ambos son un matrimonio que vive la guerra en una población del este europeo. *Salvia*, la hija, representa la inocencia destruida. El cuarto personaje se llama Boris, es el hermano de Petia, le va bien en la guerra y representa el sector de los ganadores y los que explotan los destrozos de la guerra. Onetti muestra así los horrores de la guerra y desarrolla una descripción crítica antibelicista. La historia se cuenta con una desagregación del tiempo y del espacio. En declaraciones del director Javier Yagüe a *El País*: “*Salvia* se centra en las relaciones que se crean en una familia que sobrevive dentro de un ambiente bélico. Entre ellos se reproducen las mismas situaciones que se dan en la lucha entre dos bandos”, dice Yagüe: “Son guerras entre padres e hijos o entre hombres y mujeres, con las que se puede identificar todo el mundo”. Como símbolo de la

¹⁶⁶³ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Espejo oscuro”, *El País*, Madrid, 26 de octubre de 1989.

guerra, se opta por una escenografía fabricada con un elemento simple, los sacos y con ellos consiguen los espacios. Para que el público se involucre en la historia, los espectadores se sitúan alrededor del escenario (*El País*, 16-02-1995).¹⁶⁶⁴

La libertad temporal con que se presenta la obra, según López Sancho, origina confusión y el infortunado montaje lo convierte en un caos. Cree el crítico, que el autor rompe el sentido de la realidad objetiva del suceso escénico porque, desde el principio, los personajes se dirigen al espectador y les cuentan las ideas. Estas, considera que, debieran surgir de la acción y mantenerse en ella. El texto, dice, utiliza un vulgarismo grosero, un léxico tabernario y de burdel y que el autor hace suyo porque lo usa hasta en sus acotaciones. Este lenguaje ofrece una impresión contradictoria. Entiende el crítico que, el nivel social de la familia parece más bien bajo que degradado por las angustias de la guerra. Esta impresión del lenguaje, para López Sancho, se refuerza con la escenografía destrozona, carente de realismo, acorde a los sucesos que se describen. El conjunto es de tal desorden, dice, que la confusión temporal sumada a la obstinada tendencia de los actores a pronunciar en volumen casi imperceptible, provocan una falta de comunicación no sustituible por una gestualidad desenfadada. Así que, cuando el autor pone fin a la historia y la familia se dispone a cenar alegremente, no se sabe si corresponde a la felicidad después de la catástrofe o es que eran así de dichosos antes de que las bombas comenzaran a caer. Concluye el crítico, a modo de resumen, que los acontecimientos van pasando con sus revolcones, sus desmadres sexuales, su ir y venir, poner y quitar bábulos y una interpretación penosamente inteligible. Una lectura del texto, de once escenas inconexas, desiguales y libres de una verdadera relación causa efecto, que explica la confusión evidente de Yagüe al montar y dirigir este espectáculo.¹⁶⁶⁵

En nuestra modesta opinión, no podemos estar de acuerdo con López Sancho en algunos aspectos de su crítica, sobre todo en lo referido a la claridad del texto. Porque si bien, no conocemos el montaje de *La Cuarta Pared*, que está juzgando, si fuimos testigos del primer estreno, dirigido por Julio Fraga codo a codo con el autor y realizado en Sevilla, allí todo resultaba claro e impactante. Quizá la confusión, a la que alude el crítico, es más consecuencia y responsabilidad de la dirección de Yagüe.

¹⁶⁶⁴Crítica de RITAMA MUÑOZ-ROJAS, “Un montaje habla de las relaciones familiares en una guerra”, *El País*, Madrid, 16 de febrero de 1995.

¹⁶⁶⁵Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Salvia*, de Antonio Onetti”, *ABC*, Madrid, 19 de febrero de 1995, pg. 95.

LA RUMBA DEL MALETÍN. AUTOR: Antonio Onetti. DIRECCIÓN: Carlos Vides. INTÉRPRETES: Chema Adeva, Marisol López, Luis Hostalot. ESCENOGRAFÍA: Albahaca y Zascandil. Grupo Zascandil. Centro Cultural Galileo del 16 al 28 de noviembre de 1993. Se repone en el Teatro Príncipe Gran Vía del 30 de mayo al 12 de junio de 1994.

*La rumba del maletín*¹⁶⁶⁶ (1993) es la historia, en farsa grotesca, de una pareja. Jorge Malabares, el marido, es tentado por el Espíritu del Mal convirtiéndose en un nuevo “yuppie”, pasando en horas de pobretón funcionario a fastuoso consejero general, amigo y compadre de ministros. Se entrega así, a las aventuras sexuales, a la vida lujosa y a las comisiones en negocios inconfesables. Aracelli, la esposa, sintiéndose abandonada, es tentada y caerá en las redes del Espíritu del Caos, pasando a vender pizzas a domicilio y rodando de cama en cama. Un desastre familiar, con un fondo de variaciones sobre el antiguo himno comunista, que apunta a que toda la corrupción del momento corresponde a los que desde hace un decenio conservan el poder en este país. La pieza se aleja de lo que es la escritura habitual de nuestro autor y esto supuso un fiasco en un sector de la crítica, que la considera una excepción que poco o nada tiene que ver con el resto de su producción. Según la Guía del Ocio es un delirante vodevil, que a los sones de la *Internacional*, trocada en rumba, cuenta cómo se fabrica un yuppie. La función, de ritmo veloz, juega también a ser un enloquecido y golfo “Auto sacramental” de fin de siglo. Un delirio en clave de farsa, diversión con mensaje, anécdota plagada de comicidad y situaciones ingeniosamente resueltas.¹⁶⁶⁷

López Sancho opina que Onetti se pasa, esta vez, en la búsqueda de un naturalismo crítico, que resulta más jocoso y populista que afinado en el tratamiento literario y en su expresión escénica. La tentación, dice, hace que la pareja se pierda adoptando comportamientos que, por otro lado, considera el crítico, son muy corrientes en el “día de hoy”. Una obra de tono facilón pero que quiere ser libre y lleno de humor crítico, con abundancia de palabras soeces y escenas escabrosas. Reprocha, el crítico al autor, que caiga en la reducción del espectáculo a números porno-cómicos y satíricos de sala de fiestas, y concluye diciendo, que los tres excelentes actores están sobreactuados y gritones en esta pieza, que no se sostiene ni es creíble.¹⁶⁶⁸

¹⁶⁶⁶ El texto de la obra que hemos utilizado en nuestro estudio es ONETTI, 1994.

¹⁶⁶⁷ Crítica de teatro, “*La rumba del maletín*”, *Guía del Ocio*, nº 936, 22 a 28 de noviembre de 1993.

¹⁶⁶⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La rumba del maletín*, en la sala Galileo”, *ABC*, Madrid, 20 de noviembre de 1993, pg. 81.

EL SON QUE NOS TOCAN. AUTOR: Antonio Onetti. DIRECCIÓN: Juan Margallo. INTÉRPRETES: Rosa Clara García, Teresa Hernández, Patricia Montero, Toni Pizá, Pablo Rivero, José Ochoa, Manuel Mata, Marisa Segovia, Marisol Ardoy, Laura Bello, Fátima Baeza, Rita Cofiño, Adela Estévez, Nieves Mateo, Francisco Bustos, Mateo Feijoó, Paco Pepe Martínez, Marisa Salamanca, Miguel Villa, Laura Domínguez y Miren Carmele Tamayo. Grupo de la RESAD. Centro Cultural Galileo del 18 de abril al 18 de mayo de 1995.

*El son que nos tocan*¹⁶⁶⁹ (1995) es una versión libre de la novela de Horace Mc Coy *¿Acaso no matan los caballos?* y que luego pasó al cine con el título *Danzad, danzad, malditos*. Presenta a siete parejas compitiendo en un concurso de baile en plena depresión americana, a la sombra de la bandera de barras y estrellas. Una fiera competición por 2500 dólares y un cruel desarrollo sostenido por la abyección publicitaria. La obra vuelve a la realidad una enquistada situación social. Se nos instala en un auténtico reality-show. Un maratón de baile donde las parejas luchan por permanecer en pie durante días, en busca de la comida cotidiana y el ansiado premio económico que tendrán los ganadores. Individualidades unidas que conviven en absoluta soledad. El hombre frente al hombre en competitividad, insolidario, una sociedad basada en el triunfo personal sin reparar en medios. Una lucha de modernos gladiadores que degradan la esencia humana: amor, amistad y solidaridad. Medina Vicario escribe que desde un espacio no convencional se crea una atmósfera angustiosa donde las parejas acorraladas en un rectángulo se retuercen, transmiten su agotamiento, sus inútiles ilusiones, sus desamores y hasta su propia muerte. Una inteligente coreografía pone brillo al principio para terminar convirtiéndolo en un amasijo de frustraciones (Medina Vicario, 1995b: 6-7).

López Sancho apunta que resulta una especie de reportaje periodístico muy crítico sobre un maratón de baile en los Estados Unidos de los atormentados sesenta. Una escandalosa denuncia de como el hombre puede ser explotado, degradado y esclavizado, por un grupo sin escrúpulos, que están dispuestos a exprimir la sangre de unos chicos obsesionados por el cine, la televisión, la radio, y que buscan salir de su pobreza miserable para entrar en el paraíso de los que triunfan en esos grandes espectáculos, convirtiéndose en riquísimos ídolos de la humanidad. Chicos y chicas participan durante cuatro o cinco semanas en un monstruoso baile, sin cesar, en el que míseros estímulos dinerarios desangran a los pobres ilusión y los llevan al fracaso, a la degradación, al sexo inconcebible, al matrimonio como un elemento más de la desenfrenada fuerza de la

¹⁶⁶⁹ Nuestra referencia textual para el estudio de la obra es ONETTI, 1995b.

publicidad y finalmente, hasta el suicidio. Las parejas a través de esas terribles horas de esclavitud se van diferenciando. Pasa de todo y es difícil hacer discurrir tantas horas en tan pocas pero se logra. El ambiente de brutalidad tiene fuerza, algunos incidentes están bien tratados y mantienen la atención del espectador, que acaba cansándose tanto como los competidores que bailan. Onetti, dice López Sancho, trata con dureza unos diálogos, que suenan justos en el ambiente de naturalismo de un espectáculo turbulento, en que se sacude duro a un cierto sentido norteamericano de la vida, del éxito y de la moral. La dirección, dice, construye un ambiente visual y sonoro trepidante, que resulta espectacular y realista y en el que las situaciones diferentes describen con fuerza un acontecimiento fuertemente denunciador.¹⁶⁷⁰

La chica de cristal (1995), *Almansul y la flauta de plata* (1995) (Onetti, 1995a), estrenada por la Compañía Atalaya de Sevilla en 1999, *Purasangre* (1996),

MADRE CABALLO. AUTOR: Antonio Onetti. DIRECCIÓN: Emilio Hernández. INTÉRPRETES: Juan Fernández, Miguel Zurita, Manuel Monteagudo, Terele Pávez, Manuel Gandésegui, Muriel Moreno, Julián Ternero, Mariano Peña, Juan Motilla, Sofía Aguilar, José Chávez, Inmaculada Pérez. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Vicente Palacios. ILUMINACIÓN: Fernando Bulnes, MÚSICA: Tomatito, COREOGRAFÍA: Ana Mª Bueno. Estrenada por el Centro Andaluz de Teatro, en el Gran Teatro Falla de Cádiz. En Madrid: Sala Olimpia del 5 de marzo al 5 de abril de 1998.

*Madre Caballo*¹⁶⁷¹ (1997) es la recreación de *Madre Coraje y sus hijos*, de Brecht. Aquí, la protagonista Dorita la Quincallera, Madre Caballo, va en su coche comprando y vendiendo droga. Es la contrafigura de la buhonera de Brecht. Onetti establece un paralelo evidenciando dos épocas diferentes pero en cierto modo semejantes. Dos guerras sin solución, la de los treinta años y esta terrible y sin salida que es la droga. Así, Madre Caballo arrastra sus miserias y pierde trágicamente a sus hijos quedando sola con su destino, como la de Brecht.

Onetti presenta su galería de personajes sacados de la observación más inmediata y formada por chorizos, prostitutas, delincuentes, parados o drogadictos, sorprendidos en cualquier calle. Esta galería lleva parejo la búsqueda de un lenguaje popular sin precedentes, que nos remonta al folklorismo lingüístico de

¹⁶⁷⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Violento reportaje dramático: *El son que nos tocan*, en el Galileo”, ABC, Madrid, 8 de mayo de 1995, pg. 94.

¹⁶⁷¹ El texto que manejamos en nuestro estudio de esta obra es ONETTI, 1997.

los Quintero. Aquí quedan reflejadas las características de su teatro: humor, irreverencia, ternura, burla de instituciones e íntima comprensión y amor hacia sus desposeídos personajes (Centeno, 1996: 99).

Haro Tecglen ve en fragmentos de la obra nacionalismo, la enfermedad de las autonomías, y una producción artística con sarampión: “el CAT produce teatro andaluz y si no lo hay se lo inventa. Lo mismo sucede con el catalán, que es capaz de recurrir a situaciones menores con tal de defender el nacionalismo”. Escribe el crítico que se dice que es un homenaje a Brecht, pero apunta que Madre Coraje es universalista, que es el pueblo que tira del carro por la Europa en guerra dejando atrás vida y muertos, y en cambio, esta Madre Caballo no tiene hálito, tira de su furgoneta con el contrabando de la droga: “una figura de tragedia del estrecho de Gibraltar y unos personajes sacados de *Carmen* y *Lorca: contrabandistas, civiles, el sargento, gitanos*”. Considera que lo más auténtico y bello es el coro de cante y baile, palmeros y guitarra. Cree que un acercamiento a esta tragedia del estrecho necesitaría menos folklorismo y más seriedad. Termina valorando el buen trabajo del conjunto y señala el exceso del director al elevar el gesto, el grito; y al querer hacer andalucismo. “Los –ismos son generalmente peligrosos y deformadores”.¹⁶⁷²

López Sancho cree que Onetti no oculta el modelo de esta pieza, al contrario, lo proclama. Dice que transforma las escenas de europeas en andaluzas y considera un acierto del autor la dura acción teatral que establece por encima de todo costumbrismo pintoresco. “Las escenas de Brecht se van convirtiendo una a una en otras. Madre Caballo sin escrúpulos morales por su mercadería, incidente a incidente, verá como sus hijos van cayendo víctimas de ese submundo en que se mueven, de las taras que los condenan”. Todo marcado por el son mágico de la guitarra de Tomatito: alegrías; bulerías que desembocan en el tango flamenco que levanta una fiesta de musicalidad; vida y presagio de la muerte en el crítico desenlace de la soleá *Tira pa'lante*, cuando Madre Caballo sin salida, sin hijos, sin nada, sola, reemprende su marcha hacia ese terrible camino de la droga. Termina el crítico resumiendo estas estampas calientes, que tratan sobre las complicidades que “el caballo”, el vicio y la corrupción por el dinero proporcionan, inesperadas compañías y complicidades con representantes del orden público, vencidos por el atroz ambiente que, entre copas, traza la imagen implacable del narcotráfico, donde

¹⁶⁷² Crítica de HARO TECGLEN, E., “Nacionalismo”, *El País*, Madrid, 7 de marzo de 1998.

el dinero y la muerte avanzan entre coplas. Un montaje duro, áureo y triste, en un texto donde refinadamente el autor obtiene un paralelo poderoso, escena a escena, de la *Madre Coraje*.¹⁶⁷³

Posteriormente escribe *La calle del infierno*¹⁶⁷⁴ (2002), estrenada por el Centro Andaluz de Teatro el 22 de noviembre de 2003 en el Teatro Principal de Sevilla. Estuvo dirigida por Pepa Gamboa e interpretada por Paqui Montoya, Carmen León, Lola Boetello. En la obra se platea un misterio, una empleada de supermercado se estampa contra el albero de la feria tras caerse de la noria, ¿Accidente, crimen o suicidio?

Sevilla, sobre las cuatro de la madrugada, Juani, empleada del Superplan, supermercado de la Macarena, cayó al vacío desde la noria instalada en la Calle de Infierno, nombre por el que se conoce popularmente al parque de atracciones anexo al Real de la Feria de Sevilla. Tras ser atendida en el lugar por un médico borracho, que casi termina de ahogarla, fue trasladada por los servicios de urgencia al hospital más próximo. Allí permanece ingresada con pronóstico reservado, grave, menos grave y sin comentarios, según quien coja el teléfono. La accidentada, Juani, había sido vista horas antes del suceso en la caseta de la empresa con Toñi y Paqui, amigas y compañeras de trabajo, estaban cantando y bailando como descosidas, y, al parecer, se trasladaron más tarde a la Calle del Infierno para seguir divirtiéndose en la Casa de los Espejos, el Tren de la Bruja y el Tiro al blanco, pero nada presagiaba la tragedia. Toñi y Paqui aseguraron ignorar las causas del batacazo de su amiga. Sin embargo, fuentes requetebién informadas se han dedicado sin desmayo a difundir los rumores que corrían por el supermercado, y de los que solo daremos cuenta cuando hayan sido contrastados. Lo que sí puede garantizar este cronista es que Toñi, Paqui y Juani llevaban un cantazo a manzanilla que tiraba “patrás”. Seguiremos informando (Onetti, 2002).

En 2004 el CAT vuelve a estrenarle otra pieza: *Rave Party* (2003). Y su última obra, hasta ahora, en escena, escrita y dirigida por el mismo, es *El Amor en Tiempos Revueltos*

¹⁶⁷³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Madre caballo*: la guerra de la droga con fondo de Bertold Brecht, el Olimpia”, ABC, Madrid, 9 de marzo de 1998, pg. 107.

¹⁶⁷⁴ El texto que hemos utilizado para nuestro estudio de la obra es ONETTI, 2002.

(2010), adaptación de la serie de TVE que realiza para Pentación Producciones y que fue estrenada en el Teatro Principal de Zaragoza el 17 de septiembre de 2010.

Alfonso Plou (Zaragoza, 1964).

Premio Marqués de Bradomín en 1986. Ha llevado a escena las siguientes obras:

EL LABERINTO DE CRISTAL. AUTOR: Alfonso Plou. DIRECCIÓN: Mariano Anós. INTÉRPRETES: Ana Labordeta, Nuria Herreros, Mariano Gracia, Gabriel Moreno y Pedro Rebollo. Estreno: 11 de julio de 1987, en el Auditórium Municipal de Avilés. Coproducción del Instituto de la Juventud de Madrid y el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas. En Madrid: Sala Olimpia del 7 al 11 de octubre de 1987.

*Laberinto de cristal*¹⁶⁷⁵ (1986), premio Marqués de Bradomín en 1986 es estrenada por La Ribera de Zaragoza en 1987. Es una metáfora poética, que trata sobre la dificultad de los jóvenes para relacionarse en una sociedad que les llena de ilusiones respecto de la armonía y la felicidad de la vida en común. El texto está concebido en una sucesión de escenas muy cortas, tanto como los encuentros entre los cinco jóvenes protagonistas. Estos encuentros dejan paso a sus propios monólogos, muy intensos de ordinario. Un drama de corte urbano, que plasma el pesimismo propio de los jóvenes inteligentes. La vida es para los jóvenes difícil, el amor es provisional y cargado de incertidumbre y el destino un enigma, que ha de ser descifrado y que requiere desgaste en la acción de vivir. Los personajes se encuentran y desencuentran en un laberinto de senderos bifurcados. Un laberinto que forma la sociedad que los rodea, las tendencias personales, las tentaciones, las preguntas que asaltan al hombre cuando trata de decidir su destino, de desentrañarlo. Son cinco personajes que viven una trama de amores no correspondidos, en un mundo lleno de prejuicios, donde ceder en las relaciones personales supone un menosprecio para el propio honor. Es el sueño del hombre urbano y solitario que vive una vida de encuentros, que se multiplican por mil, pero su sueño no se realiza nunca y los componentes de ese encuentro se reciclan para el siguiente (Fernández Lera, 1987e: 24).

El Crítico de *La Nueva España* cree que la obra es un espejo de la vida en las grandes ciudades, un análisis de las relaciones personales, que en la juventud resultan pasionales y se vuelven frías y distantes en la madurez. El tema y la forma de tratarlo, dice, son de

¹⁶⁷⁵ Nuestro estudio de la obra está basado en la edición PLOU ESCOLA; MATAALLANA BULNES y CHUMILLA CARBAJOSA, 1987.

sobra conocidos pero considera que la obra resulta sólida.¹⁶⁷⁶ No piensa lo mismo López Sancho que apunta que el planteamiento es demasiado amplio y difuso para concretarlo en un marco dramático. A Plou, dice, se le escapa esa concreción, inevitablemente divaga, se le escurren los personajes hacia la novela y no resuelve dramáticamente las situaciones temporales sino que lo hace por autorrelato, a través de la reflexión individual convertida en confidencia. “*Hay una tentativa de "recherche du temps perdu" que se envuelve en pretextos de expresión teatral para disimular, sin conseguirlo, su carácter narrativo, novelístico y ensayista*”. Afirma que los medios literarios que Plou emplea proceden de formas poéticas de escritura automática, como la repetición verbal o el estilo declamatorio y vago y que las formas teatrales se apoyan en una escenografía presuntuosa, aspirante a un vanguardismo indeterminado. “Una escenografía de flexos que se encienden y apagan caprichosamente y que son utilizados para dar plasticidad a una idea, no expresada bien, del laberinto vital... escaleras sin racionalidad para agrupamientos individuales... la señorita que se pone y quita el juboncillo sin otra razón que enseñar sus bellos y jóvenes senos... Cosas cargadas de gratuidad, que terminan aburriendo, como la permanente presencia de los personajes haciendo de actores o testigos intercambiables, en este proceso de miniescenas carentes de tensión situacional, para evocaciones, recuerdos y minirrelatos”. “El resultado final muestra la insuficiencia del conjunto, deja los propósitos en incomunicación que fatiga al espectador”.¹⁶⁷⁷

Después escribe *La sed del fuego* (1989).

LA CIUDAD, NOCHES Y PÁJAROS. AUTOR: Alfonso Plou. DIRECCIÓN: Ernesto Caballero. INTÉRPRETES: Maruchi León, Mariano Gracia, Soledad Palao, Miguel Foronda, Ana Malaver, Celis F. Bermejo, Ma Sol Rolandi, F. M. Poika, Vega León, Aurora Herrero, Alberto de Miguel, Ismael Abellán. ESCENOGRAFÍA: V. Patón y A. Tellería. VESTUARIO: Eloy Martín, MÚSICA: Enrique Paradas, ILUMINACIÓN: Juan Gómez. Sala Olimpia del 23 de febrero al 11 de marzo de 1990. Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

*La ciudad, noches y pájaros*¹⁶⁷⁸ (1990), estrenada por el CNNTE, es una propuesta lírica que raya con la tragedia. Dirigida por Ernesto Caballero, se basa en un viaje más existencial que físico de su protagonista. Este texto confundió, no poco, a la crítica. No

¹⁶⁷⁶ Crítica de CAICOYA, F., “*El laberinto de cristal*”, *La Nueva España*, Oviedo, 15 de julio de 1987.

¹⁶⁷⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El laberinto de cristal*, ensayo insuficiente”, *ABC*, Madrid, 13 de octubre de 1987.

¹⁶⁷⁸ Hemos utilizado para nuestro estudio el texto de la obra PLOU, 1990.

en vano, Belén Gopegui, en la reseña del espectáculo publicada por la revista *El Público*, aun elogiando la capacidad de Plou para indagar en «determinados entornos de la juventud marginal contemporánea», advierte del peligro de que la obra se convierta en un «sucedáneo [trágico] de García Lorca», precisamente por un acendrado lirismo que casa bien poco con la condición de los personajes. En la obra un joven delincuente y su novia abandonan su ciudad para instalarse en la capital. No les resulta fácil abrirse paso y, al cabo, ella es empujada a ejercer la prostitución como medio pasajero de salir adelante. Cada vez le será más difícil escapar de la red de la violencia y degradación que la va envolviendo, y cuando al fin lo consigue, habrá dejado tras de sí un rosario de muertes no deseadas cuyo recuerdo la acompañará el resto de sus días. Muertes inevitables que salpican de sangre el escenario, que llegan precipitadamente a última hora poniendo el acento en la tragedia clásica, en una historia que hasta ahora había discurrido por los senderos de un realismo, también clásica, subrayado con pinceladas poéticas (Gopegui, 1990b: 29).

Como en *Laberinto de cristal*, López Mozo, ve también aquí una mirada pesimista sobre la juventud, con rasgos comunes con ella como el ritmo cinematográfico con escenas cortas que suceden en diversos espacios, el papel esencial de la palabra y el recurso a lo poético como muestran los títulos. Cree que el dramaturgo busca respuestas a las inquietudes actuales, en un tiempo de búsqueda no tanto de temas como de formas de plantearlos, aunque sus intentos renovadores, dice, a veces caigan en formas harto conocidas. El autor pertenece a un grupo que rechaza la vanguardia a la que acusan de críptica, de actuar de espaldas al público y se vuelve hacia un teatro de corte realista. Por otro lado, la poética de la obra llega a ráfagas y en ocasiones no se integra en el espectáculo o resulta inoportuna. Mozo considera que estos dos lenguajes, realismo y poesía, son incompatibles porque se repelen y dice que Plou no logra ir más allá de las estéticas en las que ha bebido, que son diversas y reconocibles. En definitiva, cree que la obra está bien construida y los personajes dibujados con firmeza, pero que la dirección no resuelve, tarea imposible, los problemas que plantea el texto, esta, sin embargo, mantiene con buen pulso el ritmo cinematográfico que la propuesta del autor exige (López Mozo, 1990).¹⁶⁷⁹

Centeno reseña que Plou trata de contar la historia de una infeliz joven que, huida a la gran ciudad, frecuentará sórdidos ambientes como prostituta a merced de su antiguo

¹⁶⁷⁹ Crítica de LÓPEZ MOZO, JERÓNIMO, *Reseña*, n° 205, abril, 1990.

novio, hoy violento proxeneta. Un submundo tratado entre crudo realismo y poesía lírica, con injertos literarios que chirrían en una historia con momentos grotescamente patéticos y muecas y frases colocadas con inutilidad. Del montaje apunta hacia una dirección sin equilibrio y armonización, sin contraste entre acción y lenguaje, entre personajes y exteriorización verbal, pero cuyo resultado es accesorio frente a la renuncia del autor y su escamoteo teatral que, enmascarado de innovación, encubre la falta de talento. Palabra y compromiso no ceden al mobiliario de metacrilato. La carencia conceptual ya no puede encubrirse con gestos, pasarelas y *performances*.¹⁶⁸⁰

Haro Tecglen ve una tragedia poética desbordante de inocencia y juventud en cada metáfora, donde lo que pasa y lo que se dice no va más allá de las buenas intenciones. La buena chica provinciana que sueña con la ciudad y se deja arrastrar por el joven maleante que la lleva y se hace su chulo. Luego otro más fuerte le navajea y se la lleva. Vendrá el inevitable hombre redentor y bueno con el que ella va a emprender una nueva vida y que a su vez es víctima del navajero. Muerto el nuevo chulo por otro, Irina se va pero quedan las otras en el bar y en las esquinas del barrio. Un decorado bonito a la manera de las películas expresionistas alemanas. El lenguaje es de poesía total, no hay palabra pronunciada en vano. Las navajas, adjetivos e imágenes recuerdan a Lorca pero al tiempo se ve el abismo. Una influencia mal sembrada respecto a él.¹⁶⁸¹

Para Carlos Galindo es una obra sobre la realidad cotidiana de las grandes ciudades, donde realidad y tragedia se palpan en cada esquina. La historia cuenta como en la gran ciudad a nuestra protagonista se le abre un mundo que cada día la ata más, un mundo de placer, dolor, pasiones y muerte. El autor se plantea unos modos cercanos al realismo pero obligando a sus personajes a que hablen una jerga poética en gran parte inventada. Estructura cinematográfica. Realismo, metáfora, tragedia, moral... Plou recorre todos esos caminos en la obra.¹⁶⁸²

Sus siguientes estrenos son *Carmen Lanuit* (1991) en Santiago de Compostela, *¿Qué quiere quien te quiere?* (1992) en Ejea de los Caballeros, *Camino ketama* (1993), también estrenada en el CNTE. Después escribe *Rey Sancho* (1994) y *Goya* (Teatro Español de Madrid, 1995).

¹⁶⁸⁰ Crítica de CENTENO, E., "Pasión y Tragedia", *5 Días*, Madrid, 2 de marzo de 1990.

¹⁶⁸¹ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Inocencia y juventud", *El País*, Madrid, 27 de febrero de 1990.

¹⁶⁸² Crítica de GALINDO, C., "La ciudad, noches y pájaros, o la realidad cotidiana", *ABC*, Madrid, 21 de febrero de 1990, pg. 93.

GOYA. AUTOR: Alfonso Plou. DIRECCIÓN: Carlos Martín. INTÉRPRETES: Sancho Gracia, Enriqueta Carballeira, Mariano Anós, Pilar Molinero, Pilar Gascón, Ricardo Joven, Santiago Meléndez, Félix Martín, Virginia Ardid, Chema Carrilo, José Carlos Yus, Néstor Armas. ESCENOGRAFÍA: Tomás Ruata, VESTUARIO: Jorge Pérez, ILUMINACIÓN: Javier Amós. Estrenada por Teatro del Temple el 30-3-1996 en el Teatro Principal de Zaragoza. En Madrid: Teatro Español del 4 al 14 de abril de 1996.

*Goya*¹⁶⁸³ (1994) es una obra desarrollada como alternancia onírica y lúdica de lenguajes y sucesos. Es una fiesta que juega con las convenciones de lo teatral para añadir una visión dramática y plural a una figura tan fascinante como Goya. El montaje se inicia con una fiesta de cumpleaños ofrecida por los amigos de Goya al pintor y ofrece juegos metateatrales que convierten al personaje en un actor de teatro que se interpreta a sí mismo. Goya duerme al final de su vida cuando el relicario que pintó siendo un jovencito en su pueblo natal, Fuentedetodos, se le aparece y de sus puertas salen personajes de sus grabados y seres cercanos, su ilustrado amigo Moratín, su entrañable compañero Martín Zapater, el doctor Arrieta que le trató su enfermedad y las tres mujeres de su vida, su fiel esposa Josefa Bayeu, su amante más famosa la duquesa de Alba y Leocadia Zorrilla, la mujer con la que compartió sus últimos años, su última servidora y posible amante.

El autor renuncia a una organización causal, que superaría una duración de la obra aconsejable, y presenta una fantasmagoría escénica, rica en efectos especiales. Por ella pasan retratos y personajes descriptivos de los muchos sucesos que vivió o pintó Goya. Todos en escena van desmenuzando la biografía del artista y su agitada época. Apunta Rosana Torres que se traza una biografía atípica del pintor, con lenguajes y sucesos - algunos- ajenos a la vida de Goya, pero que para los creadores pertenecen al mismo universo artístico del pintor y de ahí referencias a Valle, Buñuel, Mary Shelley o Beethoven.¹⁶⁸⁴

Para López Sancho no es comedia, ni drama, es biografía escenificada, serie de minuciosas referencias documentadas y ordenadas libremente en una serie de evocaciones descritas, fantaseadas y poéticamente referidas a la vida del genial pintor, casi los ochenta y dos años de su vida. Un montaje cuidadoso, rico y tal vez un poco cargante, con una excelente atmosfera musical y un funcionamiento ágil y espectacular del juego de personajes colectivos. Pero para el crítico, Goya es mucho más que este

¹⁶⁸³ Nuestro estudio de esta obra lo hemos realizado con la edición de la obra: PLOU, 2001.

¹⁶⁸⁴ Crítica de TORRES, R., "Goya va al teatro en su 250 cumpleaños", *El País*, Madrid, 30 de abril de 1996.

soñoliento perdido en imágenes extraídas de aquí y de allá, de libros cuidadosamente utilizados por Plou.¹⁶⁸⁵

Haro Tecglen ve una biografía escénica con sus males: la conversión en ídolo del biografiado, las conversaciones en las que los personajes se cuentan lo que ya saben para que lo sepa el público, el esquematismo por meter en una hora y media una vida tan larga con una historia de España tan abundante como lamentable y el esfuerzo por meter a los actores en los trajes, los maquillajes y las palabras y actitudes que se conocen por texto e iconografía, que incluye cuadros hechos por actores imitando los del artista. Y tan solo destaca como ventajas la didáctica y la colaboración entre autoridades para celebrar el aniversario de Goya. Termina el crítico señalando las ventajas concretas de esta biografía, que serían un diálogo bien escrito, una exposición de la obra que se hace a base de exposiciones breves, que se abunda en la ideología del pintor como pacifista, constitucional y popular y una documentación adecuada, que enlaza con otros acontecimientos de la época de forma sencilla y clara. Como pega, que los actores son monocordes, con un solo esquema, el que ha pasado a la historia. Más que una obra sobre Goya es un reportaje escénico que se agradece, hay un esfuerzo en todo.¹⁶⁸⁶

BUÑUEL, LORCA Y DALÍ. AUTOR: Alfonso Plou. DIRECCIÓN: Carlos Martín. INTÉRPRETES: Santiago Meléndez, Ricardo Joven, Alfonso Pablo, Balbino Lacosta, David Ardid, José L. Esteban, Francisco Fraguas, Juan Ramón Benaque, Agustín Miguel, Carlos Martín, Gabriel Latorre, Jaime Ocaña, Pilar Gascón, Laura Plano, Rosa Lasierra, Amor Pérez Bea. ESCENOGRAFÍA: Tomás Ruata. VESTUARIO: Jorge Pérez. ILUMINACIÓN: Dominique You. Estrenada el 15-2-2000 en Alcañiz. En Madrid en el Teatro Bellas Artes el 31-5-2000.

*Buñuel, Lorca y Dalí*¹⁶⁸⁷ (1999) está basado en el ensayo *El enigma sin fin* de Agustín Sánchez Vidal. Este montaje, que alterna momentos trágicos con otros de humor, trata de mostrar las relaciones entre los tres personajes. Un montaje estructurado en tres partes, que explica la amistad quebrada, sincera y perversa que unió a estas tres personalidades a lo largo de su vida. La primera parte se desarrolla en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde se conocieron. La segunda se centra en las tensiones entre los tres y la muerte de García Lorca. La tercera muestra que la amistad entre ellos se ha vuelto

¹⁶⁸⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Goya, fantasmagoría escénica en el Teatro Español”, *ABC*, Madrid, 8 de abril de 1996. Pg. 79.

¹⁶⁸⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Reportaje ilustrado”, *El País*, Madrid, 9 de abril de 1996.

¹⁶⁸⁷ El texto referencial que hemos manejado en nuestro estudio es PLOU, 2003.

finalmente imposible. El espectáculo se plantea como una ensoñación que arranca con una teatral resurrección de Buñuel en el papel de Ángel Exterminador, que regresa al mundo de los humanos para hacerse cargo de Dalí, con quien inicia un viaje onírico en que se reencuentra con su pasado.¹⁶⁸⁸

Otras obras suyas son: *El volcán y la marea* (1993) estrenada en el Teatro del Mercado de Zaragoza en 1998; *Lin: Sombra de Mao* (1991); *Traspasos* (2000); *Tres* (2000).

Rafael González Gosálbez (*Alicante*, 1966).

Francisco José Sanguino Oliva (*Alicante*, 1964).¹⁶⁸⁹

Ambos reciben el premio Marqués de Bradomín en 1987 por una obra conjunta, *013 Varios: Informe Prisión*.

Juntos han escrito *013 Varios: Informe Prisión* (1987), *Elvis* (*Elviro Pérez*) (1989); *Escarabajos* (1990) que obtuvo un accésit del Premio Marqués de Bradomín en 1990; *Descubrimiento* (1990); *La confesión de un hijo de puta* (1991); *Metro* (1993); *Creo en Dios* (1995) y *La costilla de Adán* (2000), adaptación del libro homónimo de Carmen Rico Godoy. Juntos fundan la compañía «El Club de la Serpiente» (1992).

Rafael González en solitario escribe el monólogo *Mi marido es un hijo de puta* (1995); *Negocios* (1995); *La pesadilla* (1991), *Una larga temporada en Groenlandia* (1994); *El culo de la luna* (1994); *Yo violé a Caperucita Roja y luego la maté* (1994); *Echanove* (1994); el monólogo *Bienvenidos a Diablo* (1995), que fue accésit al Premio Marqués de Bradomín en 1995 y *Lovo* (1996) que obtuvo un accésit al Premio Marqués de Bradomín en 1996. Ha escrito para los estudiantes de Bachillerato *Una literatura con piernas* (1994).

F. José Sanguino por su lado ha compuesto *Notre-Dame* (1991), *Mario 1979* (1993) que fue accésit del Premio Marqués de Bradomín en 1993, *La verdadera historia de Cruella de Vil* (1993), *El urinario del cine Rialto* (1996), *El cumpleaños de Marta* (2000), *Incertidumbre* (2007), *Por culpa de Yoko* (2008), *Piaf* (2010). Ha publicado el libro de relatos *Violeta*.

¹⁶⁸⁸ Crítica de DÍAZ, X., “El Goya presenta una obra sobre la amistad de Lorca, Buñuel y Dalí”, *El País*, Barcelona, 26 de abril de 2000.

¹⁶⁸⁹ Sobre estos autores y su obra hemos consultado RÍOS CARRATALÁ y GARCÍA FERRÓN, 1994.

013 VARIOS: INFORME PRISIÓN. AUTOR: González, Rafael y Sanguino, Francisco. DIRECCIÓN: Juan Luis Mira. INTÉRPRETES: Paco Sanguino, Cristina Ros, Luis Enrique Muñoz (Bus), Javi Calera, Sandra Valverde, Mario García, Juan Amor (Nano), Chusa Sánchez, Manuel Ochoa, Pedro del Rey, Inma Ortega, Rafael González, Marisol Limiñana y Eva García. MÚSICA: Juan Luis Mira. Compañía Jácara de Alicante. Sala Olimpia del 17 al 21 de mayo de 1989.

*013 Varios: Informe Prisión*¹⁶⁹⁰ es Premio Marqués de Bradomín en 1987. Presenta una prisión de seguridad, donde se ofrece un experimento que consiste en que los reclusos presencien varios casos de peligrosos psicópatas. Los ocho casos presentados no guardan entre sí equilibrio formal alguno, cada uno se estructura de forma particular e intencionadamente anárquica. Alguno es una mera explicación narrativa y el conjunto es un compendio bufo de sangre, muerte, misterio y humor. Argumentalmente un médico presenta seis individuos de la Penitenciaría de Lhuida. Tienen distintas procedencias, ambos sexos y diferentes delitos, que incluyen el asesinato en serie del Mirlo, los homicidios del Bolas, la extorsión y homicidio del Mopu, los trece fallecimientos por atentado contra la salud pública del Muelas, un atraco con resultado de muerte de la Mandela y la violación, estupro, bestialismo, sodomía, etc. de la Hombres. El experimento nos explica a nosotros, espectadores-reclusos, que los delincuentes mostrados mimetizarán varios informes de casos ocurridos en los últimos diez años con el fin de aprender conductas civilizadas o para obtener una catarsis de desequilibrios psíquicos. Nos ruegan urbanidad y orden, en caso contrario se desalojará la sala.

CASO 1: *Igloo*. Monologo donde el asesino lamenta haber nacido asesino, hubiera preferido una tara normal. Su otro yo, el asesino, le susurraba al oído. A los catorce años mató al farmacéutico ahorcándolo y todos pensaron en un suicidio. Él es asesino prodigio y vocacional que de pequeño entrenaba con un maniquí y el cuchillo del jamón. “*La abuela no se cayó por la ventana...*” La ciudad le ofrecía más oportunidades, tras encontrar la víctima “*ofrecer un cigarrillo, (...) unas suaves puñaladas, (...) y media docena de agujeros largos, tiernos, profundos, lánguidos, perfectos*”.¹⁶⁹¹ Llevarlo muerto a su casa, dejarlo sobre la cama, ver televisión y latas de comida porque “*matar me da hambre. Antes de irme incendiar el apartamento.*” Volver a casa y encerrarse en el

¹⁶⁹⁰ El texto que hemos utilizado para nuestro estudio de la obra es la edición GONZÁLEZ y SANGUINO, 1988.

¹⁶⁹¹ Todas las citas del texto de la obra, que aparecen en nuestro estudio, pertenecen a la edición mencionada anteriormente (González y Sanguino, 1988).

frigorífico, lugar idóneo para pensar en el próximo crimen, “*rodeado de una nieve que me conserva y conserva refrigerado mi instinto.*”

CASO 2: *Sangre en una sábana*. Ella recoge sábanas en la terraza, aparece Él. Ella pregunta quién es. Él es policía y vecino, no le gustan los niños, es soltero. Ella, soltera, lo invita a su casa, Él no puede, Ella insiste, lo reta a que lo haga, sabe que pretende, le ha visto vigilarla, sabe que quiere violarla. Él reconoce vigilarla porque están buscando a alguien. “*ELLA: Menos mal... (...se besan) No tienes cara de violador. ÉL: Es que no soy un violador (... y hunde poco a poco la navaja en ese cuerpo que le rodea)*”.

CASO 3: *Puño en alto*. Paco descubre que durante la noche le ha crecido el bigote. Preocupado despierta a Alejo pues con el bigote se parece a FRANCO y no puede ir por ahí así. Alejo le recomienda que se afeite pero puede que mañana vuelva a crecer. Quizá este soñando, piensa Paco, pero no, el bigote está ahí, el que es tan “zurdo”. Se lo quitará, pero eso es burlar el destino, quizás es una señal, le empieza a gustar, “*ahora soy el que manda*”. Dos hombres le ponen un traje militar. Una voz anuncia la muerte de Franco.

CASO 4: *Lucio o La Sumisión*. Dos policías interrogan a Lucio sobre un atraco. Él cuenta como fueron los hechos. Se fija en un espectador y se le acerca lentamente. El médico que está entre el público interviene: “*¡Señor Orujo, tranquilícese!, lo está haciendo usted muy bien...*” El interrogatorio se retoma y súbitamente Lucio baja al patio de butacas “*Qué me miras, qué miras ¿te debo algo? Dime ¿te debo algo? (saca una navaja...)* (...) *Señor Orujo no se mueva (...)* *Concentración. Relajación (...)* *vuelva al escenario. Recuerde, usted es Lucio... Señor Orujo, repita conmigo: Me llamo Lucio*”. Pero este se abalanza sobre la víctima, dos funcionarios salen, disparan. “*Señoras y señores reclusos, disculpen el accidente ocurrido. El preso don Sacramento Orujo Picatoste estaba pendiente de una revisión antes de participar en este informe, tengan la seguridad de que no volverá a ocurrir. Rogamos vuelvan a sus asientos. La escena queda suspendida*”.

CASO 5: *Concierto*. Un concierto imaginario, el director del mismo mima la acción, suena Pachebel. Un espectador abandona la butaca y vuelve, sin marcharse, a su sitio varias veces, pero finalmente “*inflado de tanto orín y no poder*” pasa de la norma que dice: “*Nadie podrá alejarse de su asiento para fumar o visitar los sanitarios si no es en compañía de uno de ellos (funcionarios)*”. Se marcha, lo disparan y cae muerto. Continúa el concierto. Un contrincante del director aparece y repite mímicamente gestos, batuta, atril y demás utensilios. Guerra de sinfonías Pachebel versus Talking Heads. Confusión, voces, ruido, oscuridad y dos disparos. Silencio.

CASO 6: *Sargento*. Un sargento de policía investiga el asesinato del Sr. Marañas. Cinco sospechosos y una conclusión, el asesino es el mayordomo del Sr. del Vientre. Todos creen que acertó menos su ayudante que lo corrige “*No puede ser el mayordomo, porque el Sr. Marañas, el muerto, es el mayordomo y claro el Sr. Marañas no puede ser el asesino del Sr. Marañas*”. Continúa el interrogatorio. Todos tenían motivos, hasta el ayudante que trabajó a sus órdenes y lo odiaba. “*SARGENTO: ...Todos ustedes tenían razones para querer asesinarlo. O sea: el único que no tenía nada en contra de ese caballero soy yo (...) El culpable es...*”. La escena se interrumpe y se pide al público rellene un cuestionario con la solución. Todos los que acierten el culpable entrarán en un sorteo para un viaje de recreo a la isla de Alcatraz. “*Recordamos que cuestionario roto o enmendado no será válido. Gracias*”.

CASO: 7. *Pijama a Rayas*. Él, asesino, viste parte inferior del pijama. Ella, prostituta, parte superior. Acaban de hacer el amor. Él siente deseos de matarla. Ella se lo discute, afirma que asesinar es un delito. “*ÉL: ... ¿Y la prostitución? ¿No es un delito? ELLA: Sí, pero el mundo está hecho así*”. Él reconoce que es su profesión, busca los zapatos, nunca mata sin ellos. Ella argumenta que solo han hecho el amor una vez y no le ha pagado y no quiere cobrar después. Él paga un precio que le parece excesivo. Finalmente, “*ÉL: Se hace tarde. Creo que... tengo que matarte ya*”, pero aún no ha decidido cómo. La última vez tiró la víctima por la ventana. A Ella le parece vulgar. Prueba con una cuerda, le dice, y se prepara, pero Él la desconcentra y así no puede. Será con un cuchillo, eso nunca falla. Los dos lo toman en serio, Él toma impulso y Ella mira a través de la bragueta: “*ELLA. Qué barbaridad. ÉL: ¡Calla!*”. Él se reconcentra. Oscuro. Vuelve la luz. No hay nadie.

CASO 8: *Homeless (fuera de celda)*. Aparece un hombre con una maleta, la posa, luego con otra, después una mujer, otro hombre. “*Señoras y señores reclusos*”, interrumpe el delegado de justicia, “*los reclusos colaboradores han ganado la libertad condicional. Reflexionen todos mientras se dirigen a sus celdas*”.

Para Medina Vicario esta obra ofrece interrogantes sobre el problema entre lo real y lo onírico, los laberintos del inconsciente y los límites entre cordura y enajenación. El juego dramático no propicia un ritmo general adecuado, ni repara en las posibilidades de representación. Un reto para quién debe ordenarlas como espectáculo teatral (Medina Vicario, 1988: 20-21). Y Haro Tecglen dirá que son historias sueltas, que tienen como fondo el asesinato y como tratamiento el humor, un humor completamente negro. Pueden ser monólogos o deliberadamente situaciones de mucha gente, o diálogos o relatos o acciones directas, pero considera que le falta solidez en la construcción al carecer de

unidad de acción, de desarrollo. “Sus vidas pueden ser una crítica de las razones por las que estos personajes llegan al asesinato y la intención de los autores parece apuntar hacia los impulsos irracionales”.¹⁶⁹²

METRO. AUTOR: Rafael González y Francisco Sanguino. DIRECCIÓN: Carles Alfaro. INTÉRPRETES Juli Cantó y Helena Peydro. Sala Olimpia del 17 al 20 de marzo de 1994.

Su siguiente estreno, *Metro*¹⁶⁹³ (1993), plantea un encuentro casual en un metro, un juego entre un hombre y una mujer, el desarrollo de la relación entre estas dos personas. Dos solitarios desconocidos, personajes opuestos, que se mueven en un clima privado de riesgos, hablando de todo y de nada, que se buscan, se estudian, se desafían, que alternan tácticas y roles. Un juego serio, sin reglas ni certezas, para terminar tan desconocidos como al principio. Un encuentro casual en el que a través de un debate dialectico, lleno de humor, van descubriendo sus miedos, sus debilidades y sus secretos y va tejiéndose una relación que distingue la verdad y la invención hasta que finalmente ambos se dan cuenta de que poco importa. El público cuán anónimos pasajeros se convierte en testigos casuales que no les permiten mostrarse tal como son y los lleva a poner en duda todo lo que ocurre entre ellos. Ronda el peligro, la pérdida y el miedo al vacío. La obra refleja nuestros avances y carencias.¹⁶⁹⁴

Santiago Matallana (Madrid, 1966).

Accésit del premio Marqués de Brandomín en 1986. Desde 1983 ha participado en cursos y seminarios relacionados con el cine y el teatro. Estudia en la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid y en la Facultad de Ciencias de la Información de la Complutense de Madrid, hace la rama de Imagen y Sonido. Aunque sus comienzos son teatrales, como profesional se irá decantando por la producción cinematográfica (1988). También es guionista y director de dos películas: *El ángel de la guarda* (1996) y *Los nombres de Alicia* (2006).

¹⁶⁹² Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Humor negro”, *El País*, Madrid, 20 de mayo de 1989.

¹⁶⁹³ El texto en el que basamos nuestro estudio es GONZÁLEZ y SANGUINO, 1998.

¹⁶⁹⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Metro*, en la sala Olimpia”, *ABC*, Madrid, 24 de marzo de 1994, pg. 103.

ORA PRO NOVIS. AUTOR: Santiago Matallana. DIRECCIÓN: Luis Coto. INTERPRETACIÓN: Compañía Joven Escena Libre formada por alumnos de la RESAD. Teatro Sala San Pol del 20 al 25 de octubre de 1987

La obra *Ora Pro Novis*¹⁶⁹⁵ (1986) es premiada con un accésit del Marqués de Bradomín en 1986. Nace de una libre recreación de la Galicia medieval del siglo XIII. Con muchos personajes, desde históricos y principales como Diego Gelmírez, Doña Urraca, Reina de León, Don Enrique de Borgoña, Rey de Portugal, hasta grupales y de rol, tipos y estereotipos y pintorescos: muchedumbre de peregrinos, grupo de cómicos, cuatro ciegos con armadura, soldados, un cochinillo, un locutor, los sesenta y dos canónigos de Santiago, un verdugo, San Cosme y San Damián (Santos Médicos), El Apóstol Santiago y un sin fin más. Una farsa que pretende que las distancias temporales entre el siglo XIII y XX queden significativamente menguadas. “Un montaje que pretende ser científico bajo la premisa de que nada es ajeno a la verdad: nada es ajeno al teatro. El orden medieval, Santiago de Compostela, los milagros, son el mundo seductor del que el autor se proclama deudor y epígono” (Del Moral, 1987g: 19). En 1114 surge Santiago de Compostela entorno a la tumba del Apóstol. Primero un templo y un mercado e irá medrando bajo la égida religiosa y el señorío de sus obispos. Son días de auge y peregrinaciones. Pasado un siglo ha crecido, Diego Gelmírez es Arzobispo de Santiago de Compostela, y comienza la acción, esta se desarrolla en nueve escenas que llevan intercaladas cuatro milagros y un último, que coincidirá con la escena final:

PRIMA: El Padre Extáticus habla en el atrio del inmundo cuerpo, “...*Si los hombres vieses lo que hay debajo de la piel, ¡Sentirían asco a la vista de las mujeres! (...) ¿Cómo podremos sentir deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?...*”.¹⁶⁹⁶ Habla de las virtudes de la virginidad, el matrimonio es sufrimiento porque el marido puede ser bebedor, derrochador o avaro y el embarazo da trabajo y se puede morir en el parto. Los niños son griterío que vestir, calzar y alimentar. Su discurso se ve interrumpido por penitentes que piden su ayuda, “*Llegado semo der lejano Egidto, y ma esatamente de su capita, Chipiona. Er Papa no ha impueto como penitencia por nuetra apostasía de la fe cristiana, iziete año de peregrinación, zin dormí en ningún lecho (...), er zanto Padre ha ordenado, que como única ayuda, todo lo Obipo y abade no den cien reale de vellón. ¡He*

¹⁶⁹⁵ Para nuestro estudio de la obra hemos manejado la edición: PLOU ESCOLA; MATALLANA BULNES y CHUMILLA CARBAJOSA, 1987.

¹⁶⁹⁶ Todas las citas de la obra que aparecen en nuestro estudio están tomadas del texto referenciado anteriormente (Plou Escola, Matallana Bulnes y Chumilla Carbajosa, 1987).

dicho!”. El predicador indignado lanza improperios contra el Arzobispo. Este que viene de Roma y lo manda apresar.

SECUNDA: Misa en la catedral de bienvenida al Arzobispo, peregrinos, Doña Urraca, su hijo Alfonsito, la nobleza y el clero lucen sus galas, canta el coro. Un Canónigo en el púlpito lee que Santiago, condenado a muerte en Jerusalén, fue trasladado y su cuerpo llegó a Galicia en una nave.

PRIMER MILAGRO -del Santo-: *“Del peregrino caído al mar a quien el Apóstol sujetándole por el cogote, llevó hasta el puerto.”*.

TERTIA: Gelmírez ante la corte relata que el Papa Calixto II, hermano del primer marido de Doña Urraca, desea la dignidad Metropolitana para Compostela porque Mérida, que detenta tal privilegio, es musulmana. Concede así las peticiones y privilegios que ya *“hacía algún tiempo nos habíamos tomado la libertad de adoptar, faltándonos la confirmación oficial...”*. También otorga la canonización de Cosme y Damián y el encargo de una reliquia para Alfonsito: *“Un incorrupto y genuino Santo Inocente (Alfonsito se adelanta y le hacen entrega de un enorme frasco de cristal en el cual reposa en formol un niño desnudito atravesado por un espadín...)”* El último tema tratado con su Santidad fue el de la Reina, cuyo segundo matrimonio con el Rey Aragonés Alfonso I, El Batallador, se considera ilegítimo, poniéndose en manos del Tribunal de la Rota... El arzobispo continúa y habla de los franceses, a los que descalifica pidiendo su excomunión al Papa. De su paso por el País Vasco cuenta lo bárbara de su lengua. Del Rey Aragonés y sus partidarios, los Infantes de Carrión, que le persiguieron al decir que su matrimonio con Doña Urraca se considera no consumado por su Santidad... A continuación hacen acto de presencia en la audiencia la Hermandad de Hijas Bastardas de Alfonso VI (hermanastras de la Reina), para presentar su Asociación Deportivo Benéfica de aspiraciones económicas-espirituales (ONG)... Antes de dar paso al buffet Don Hugo informa de la acusación de hereje a un noble, que no solo reunía libros *“sino que además ¡Tenía la perniciosa costumbre de leerlos!”*... Gelmírez comenta a la Reina que como su primer marido no renuncia al Reino de León y el segundo, el Rey Aragonés, tiene el apoyo de los Infantes de Carrión, es conveniente proclamar el Reino de Galicia como autonomía y coronar a su hijo, que al ser niño *“tendría en mi a su fiel y abnegado consejero en los difíciles e ingratas tareas de gobierno...”*.

SEGUNDO MILAGRO: *“Del peregrino que por amor del Apóstol se mató a instigación del diablo y Santiago, con auxilio de la Santa Madre de Dios María, le devolvió de la muerte a la vida...”*.

QUARTA: Cena en el Palacio Arzobispal, se juega a las siete y media. Gelmírez hace de banca. Bernarda de la Montera, Enrique de Borgoña (Rey de Portugal) y Arias Paz no tienen dinero y proponen una mano jugando a prendas. Doña Urraca y Don Pedro Froilaz aceptan. Se dan cartas. Arias no abrirá los ojos hasta Viernes Santo, si pierde. Doña Bernarda si pierde no abrirá la boca en tres meses y el Rey de Portugal juega su provincia de Orense frente a la de Pontevedra de la Reina. Don Pedro no juega y ayuda al Arzobispo a hacer trampas. Arias acusa de trampas y Froilaz lo reta a un torneo.

QUINTA: Doña Urraca con Arias Paz en las habitaciones, este incapaz de hacerla el amor. Ella le dirá: “... *Te entrego este blusón. Lúcelo mañana en el duelo y, junto a tu fe, sirva de única armadura...*” Seguidamente un locutor retransmite el duelo en el que muere Arias Paz.

TERCER MILAGRO: “*Del peregrino colgado al que el Santo Apóstol salvó de la muerte, aunque estuvo pendiente del patíbulo treinta y seis días...*”

SEXTA: Timotea de la Sen y Guillermo Siginiz forman la oposición burguesa clandestina que se opone al orden establecido.

SÉPTIMA: En el Palacio Arzobispal se representa el “*Milagro de San Cosme y San Damián*”: Un hombre accidentado invoca a la Virgen que salve su pierna, a través de ellos lo hará. Estos cortarían la pierna de un negro y la acoplarán al muñón del paisano que se aleja dando saltos, mientras el negro muere desangrado. En esta escena también vemos como Doña Urraca se declara a Gelmírez que la rechaza pues “*aquel amor mío murió y siento el ansia de otro querer*”.

CUARTO MILAGRO: Milagro de la cara torcida del hijo del Vizconde que se le quedó así al atacar a la mujer de un peregrino, que se dirigían al sepulcro de Santiago.

OCTAVA: El Arzobispo da un sermón y un grupo de rebeldes, encabezados por Timotea y Guillermo, se levantan contra nobles y canónicos, que huyen. La Reina es ultrajada y el Arzobispo intenta huir disfrazado.

NONA: El Arzobispo es capturado y un tribunal popular le condena pero, cuando el verdugo va a cortar la cabeza con el hacha, milagrosamente el cuerpo se torna duro como el metal y no puede. El Arzobispo asciende a los cielos.

Este espectáculo plasma, según Carlos Galindo, la recreación sarcástica de una sociedad que, aparentemente ordenada entorno al mito, se rige por intereses mucho más inmediatos y que se tambalea cuando esos intereses entran en conflicto. Según el crítico, el montaje acoge elementos de distinta procedencia como la liturgia eclesiástica, la

comedia musical, el esperpento, la zarzuela, la farsa, el cine, la radio, la televisión, los rituales sociales, la estampa, el cromo...¹⁶⁹⁷

Pedro Casablanc (Sevilla 1963).

Es accésit al Marqués de Bradomín en 1987. Actor que comienza en La Jácara y el CAT. En 1991 llegará a Madrid y pasará a formar parte del elenco de La Abadía. Posee una brillante carrera de actor y como autor escribe *Fabulación entorno a una playa prohibida* con la que obtiene el mencionado accésit del Premio Marqués de Bradomín en 1987. Anteriormente había estrenado:

KARMEN (Ópera soez). AUTOR: Pedro Casablanc. DIRECCIÓN: Pedro Casablanc. INTÉRPRETES: Isabel Álvarez, Ángela Lergo, Alfonso de Arellano, Manuel Olmedo, Manuel Linares y Juan C. Jiménez. ESCENOGRAFÍA: Juan Pablo Rada. MÚSICA: Manuel Balboa. Grupo Bao Teatro de Sevilla. Estreno en julio de 1985. En Madrid: Sala Olimpia del 22 al 26 de enero de 1986

Karmen (1983) es una obra escrita para el Grupo BAO TEATRO de Sevilla. Se basa en el mito de Carmen la cigarrera y utiliza el esquema general de la ópera para presentar un mosaico de personajes a cuál más disparatado, enloquecido, contundente, realista y profundo, sin que sea necesariamente esto contradictorio. Una Karmen ardiente, apasionada, lujuriosa y con un insaciable furor uterino, pero también es virgen y hasta mártir pues es ella quien aprieta el gatillo, lo que mata es la posibilidad de perder “eso” que tantas ansias tiene de perder. Una fauna de personajes caricaturescos, irónicos y “cachondos”, que se mueven en un peculiar naturalismo costumbrista, con un toque de surrealismo, música, mucho humor (fino y grueso), tópicos sevillanos posmodernos y folclóricos (Cobos Wilkins, 1985: 29-30). Una versión lúdica y satírica de la Carmen de Merimée, parecida al teatro de barraca de Manolita Chen, con ciertas implicaciones freudianas y una intención, más que satírica, iconoclasta contra los mitos y creencias sagrados y profanos, que han conformado el folklore andaluz. El espectáculo es una rebujina que empieza por poner en solfa la Carmen literaria y operística y sigue con la fiebre consumista de los grandes almacenes, las series de la tele, la feria de Sevilla, los nazarenos y las vírgenes de su Semana Santa. Llegando a una parodia del Papa (Julia

¹⁶⁹⁷ Crítica de GALINDO, C., “*Ora Pro Novis*, en la Muestra Joven Escena Libre, en la San Pol”, ABC, Madrid, 20 de octubre de 1987, pg. 89.

Arroyo).¹⁶⁹⁸ *Karmen* no es un espectáculo cuerdo sobre la locura. Incorpora el delirio en lugar de añorarlo. Acción confusa, personajes apenas existentes, texto banal, pero las imágenes transmiten más que una compulsión negativa. Una imagen borde de la cultura sevillana que contiene una confrontación crítica, una rebeldía de vivencias y horas dedicadas a aprender la grandeza de la ciudad. Todo esto da verdad al humoral y atrevido espectáculo, de impulsos afines al dadá y al surrealismo (José Monleón).¹⁶⁹⁹ Mezcla de ingredientes, disparatadas secuencias deliberadamente transgresoras. Texto abigarrado, desenfadado, con chispazos populares, incongruente y lleno de palabrotas metidas a “como salgan”. Imaginación funcional del autor para salir por los cerros de Úbeda y sorprender al espectador con imágenes pintorescas, vulgares, irruptivas, que provocan risa sobre el vacío de significados. Los actores lucen desenfadado, alegría, simpático atrevimiento, no se sabe si conscientes o inconscientes de la elementalidad y falta de cualquier calidad de lo que representan. (Lorenzo López Sancho).¹⁷⁰⁰

LAS MUJERES DRAMATURGAS¹⁷⁰¹

Una cuestión circunstancial, pero que define el grado de libertad y amplitud con que se acomete la escritura escénica en estos años ochenta, es la abundante presencia de mujeres en el oficio. No es la primera vez en el teatro español pero sí la más evidente. “La mujer llega a la escritura teatral cuando los escenarios comenzaron a reclamar temas que, por su minuciosidad o discreto nivel crítico, son aptos para desarrollos más intimistas” (Oliva, 2002: 321). En esta década las mujeres dramaturgas van a presentar numerosos textos, estableciéndose una vía de normalización entre géneros. Entre ellas Lourdes Ortiz, cuyo teatro, que solo se ha podido ver en salas alternativas y círculos minoritarios, es de una gran exigencia artística e ideológica y posee un lenguaje de gran precisión, con ribetes a menudo poéticos. Su teatro muestra una continua experimentación en sus esquemas teatrales, que a veces incluyen coros distanciadores que mezclan tiempos, sueños y realidades. “Obras rompedoras de tabúes, desmitificadoras de la

¹⁶⁹⁸ Crítica de ARROYO, J., “Con una *Karmen* satírica, vuelve el ciclo de Joven Escena Libre”, *YA*, Madrid, 25 de enero de 1986.

¹⁶⁹⁹ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Karmen* de Triana y no de Merimée”, *Diario 16*, Madrid, 26 de enero de 1986.

¹⁷⁰⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Estrafalaria *Karmen* sevillana en la Olimpia”, *ABC*, Madrid, 24 de enero de 1986, pg. 65.

¹⁷⁰¹ El punto de referencia general en nuestro estudio, sobre este apartado, lo tomamos de GONZÁLEZ SANTAMERA, 2003.

sexualidad y de las relaciones afectivas, reivindicadoras de todas las libertades y de todos los placeres” (Ragué Arias, 1996: 191). Paloma Pedrero es una autora de impronta neorrealista y mirada ácida respecto de la sociedad, con un amplio abanico de referentes estéticos. “Pedrero conoce muy bien la construcción dramática, pero el mayor mérito de sus obras es, probablemente, la introspección de sus personajes, la poética con que los alumbra, la elección de la marginalidad o del desarraigo social” (Centeno, 1996: 103). Sus obras poseen tintes melodramáticos y muchos de sus personajes poseen una psicología plana. Yolanda García Serrano, vinculada al teatro independiente, estrena en pequeñas salas sus comedias. Estas son de corte convencional o paródico. Luego se irá decantando por el cine como guionista y directora en películas de éxito. Lidia Falcón es una feminista, abogada en Derecho del Trabajo, que se sirve del teatro para defender sus ideas con pasión. Defensora a ultranza de las mujeres, ataca la opresión de esta por el hombre y la sociedad. Y Maribel Lázaro es una dramaturga y actriz intérprete de *Godspell*, que estrenará su primer texto a través del Centro Nacional de Nuevas Tendencias y que escribirá regularmente durante la década.

Dentro de las que no entran en cartelera están: Concha Romero (n. 1945) conocida por *Un olor a ámbar* (1983), *Un maldito beso* (1989), *Juego de reinas* (1991). Pilar Pombo (n.1953) que escribe: *Mientras llueve* (1986), *No nos escribas más canciones* (1990), *Ginés “El figurante”* (1990), *Un puente para gritar* (1993). María José Ragué (n.1941) con obras de versiones libres de los clásicos como *Clitemnestra* (1986), *Crist de gaviota o La Llibertat de Fedra* (1986), *Ritual per a Medea* (1989). Otras son: *Lagartijas, gaviotas y mariposas* (1991), *Encarna no té nom* (1993). También estas autoras continuaran ofreciendo títulos en la década de los noventa

Lourdes Ortiz¹⁷⁰² (Madrid, 1943).

Dramaturga y novelista, es autora de piezas teatrales, muchas de ellas, basadas en mitos clásicos, entre las que destacan *Las murallas de Jericó* (1980), que es una reflexión sobre la intelectualidad izquierdista de los años setenta y la posibilidad de cumplir la revolución; *Penteo* (1983) que es una recreación de *Las Bacantes*; *Fedra* (1984), estrenada en el teatro Lope de Vega de Sevilla, es una afirmación de la alegría de vivir y

¹⁷⁰² Sobre esta autora hemos consultado la bibliografía: GONZÁLEZ SANTAMERA, 2003; HORMIGÓN, 2000.

una reivindicación del papel de la mujer en la historia y de la licitud de sus deseos; *Cenicienta* (1986)...

YUDITA. AUTOR: Lourdes Ortiz. DIRECCIÓN: Francisco Ortuño. INTÉRPRETES: Marta Belaustegui y José Maria Sacristán. Teatros del Círculo de Bellas Artes, Sala de las columnas del 4 de febrero al 14 de marzo de 1988.

*Yudita*¹⁷⁰³ (1988) es un monólogo en el que aborda la conciencia de una terrorista de ETA en el momento de asesinar a un secuestrado. Una situación límite. Una chica activista de un grupo terrorista e industrial secuestrado. Ella, Yudita, es una "maketa", que ha entrado en la organización terrorista. Ha de vigilar al rehén mientras esperan que su familia pague un rescate. Si cumplido el plazo, el rescate falla, deberá asesinar a su prisionero. Ese momento dramático en el que tendrá que matarlo de no llegar el dinero es hacia donde se dirige la tragedia. Encerrada con su secuestrado se debate en una serie de contradicciones. El prisionero, maniatado y amordazado, no dice nada. No hay gesto de respuesta hacia Yudita. Esta hace su monólogo. Aderezado con retazos biográficos desde su llegada al "país" (Euskadi no se menciona), su primer gran amor o la desdichada suerte de sus hermanos. Más que monologar dialoga con el sujeto sometido a la mudez forzosa por la mordaza. Hace una confesión en la que afloran sus motivaciones psicológicas y sociales. Desarraigo, sentido de soledad en un pueblo en el que para integrarse, sobre todo en la esfera separatista, hay que extremar actitudes y aceptar la acción como respuesta a un estado que no se admite. Estamos en el País Vasco y el terrorismo de ETA. Yudita en esta confesión busca de su interlocutor, atado y amordazado, superar sus contradicciones y pretende que su víctima comprenda y perdone a su verdugo. La confianza la lleva a percibir la monstruosidad de su acción y ver que el cautivo es víctima de circunstancias tan fortuitas como las que a ella misma motivan. Finalmente, antes de matarlo, cuando todo falla, libertará a su prisionero para terminar quitándose la vida. Un monólogo en escenario casi vacío, con lenguaje coloquial y de estilo naturalista. (Arce, 1988: 35).

Cree E. CENTENO que es un personaje verosímil en sus recuerdos pero cuyo análisis psicológico se pierde entre tópicos, que no tienen una construcción dramática que enganche al espectador. La linealidad discursiva, la carencia de tensiones rítmicas, impiden que la progresión exista. Marta Beláustegui, dice, es una jovencísima actriz llena de sensibilidad y de facultades pero el monólogo la supera y, aunque la linealidad del texto no ayuda

¹⁷⁰³ Para nuestro estudio de esta obra hemos utilizado la edición ORTIZ, 1991.

en algunos momentos, su capacidad de creación se nota agotada, sin que el director parezca haberla ayudado lo suficiente.¹⁷⁰⁴ LÓPEZ SANCHO habla de la transparencia del país en el que se produce, el País Vasco, y que el grupo al que la chica pertenece es la ETA. Cree que la autora aspira a una generalización, a un sondeo en los comportamientos de esos pequeños núcleos entregados al crimen por motivos más supuestamente políticos e idealistas que reales.¹⁷⁰⁵ HARO TECGLLEN va más allá y encuentra en el nombre de la muchacha el de Judith, que pasó las líneas del enemigo para cortar la cabeza de Holofernes. Pero apunta como la tesis de nuestra autora es la contraria puesto que esta Yudit, antes que matar, prefiere dejar en libertad a su prisionero y suicidarse. “Lourdes Ortiz rodea a su personaje de una casuística tan particular que lo que dice del terrorismo está referido a una óptica individual y no al gran debate que el tema requiere”. Incluso la forma, monólogo, dice, incide en esta no-discusión o no esclarecimiento porque el prisionero está amordazado, de forma que ninguna de las cosas que le dice Yudit tienen respuesta. Esta mordaza impide el debate.¹⁷⁰⁶ JOSÉ MONLEÓN la define como un conflicto, de personaje, definido por la violencia hasta llegar al asesinato y, simultáneamente, el recuerdo de la infancia y las ansias de paz y serenidad de la terrorista que se suman a factores contradictorios, propios de la incoherencia del "terrorismo" supuestamente político, de nuestros días. El texto, discontinuo, mezclando pasado y presente, necesita de una gran actriz capaz de sostener la "unidad" del personaje y de la situación a través de sus muy dispersas evocaciones. Creo, dice, que ni la actriz ni el director lo consiguen, pese a lo meritorio del esfuerzo.¹⁷⁰⁷ ALBERTO DE LA HERA, en la misma línea de los anteriores, la tacha de muerta. Considera que en la escena no hay vida sino recitado, que hay que entrar en el personaje, hablar con convicción y no como quien se ha aprendido un texto porque de no ser así no hay verdad y no hay emoción. Esto, dice, es cuanto sucede con esta monótona y manida Yudit.¹⁷⁰⁸

Después de *Yudit*, Lourdes Ortiz, escribe *Pentesilea* (1991), estrenada en el Festival Clásico de Mérida, es una dura crítica de la guerra. *Electra-Babel* (1992) es la revisión del mito griego en un mundo que ha perdido la capacidad de comunicación. *Dido en los infiernos* (1994) es una especie de elegía sobre las mujeres abandonadas por los hombres.

¹⁷⁰⁴ Crítica de CENTENO, E., “El terror de la soledad”, *5 Días*, Madrid, 12 de febrero de 1988.

¹⁷⁰⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Yudit*, un monólogo sobre el terrorismo”, *ABC*, Madrid, 10 de febrero de 1988, pg. 87.

¹⁷⁰⁶ Crítica de HARO TECGLLEN, E., “La doncella terrorista”, *El País*, Madrid, 17 de febrero de 1988.

¹⁷⁰⁷ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Yudit*”, *Diario 16*, Madrid, 12 de febrero de 1988, pg. 24.

¹⁷⁰⁸ Crítica de DE LA HERA, A., “No hay verdad, no hay emoción”, *YA*, Madrid, 26 de febrero de 1988.

Olivia y Macedonia (1995) que explora la vida de tres seres marginales en la sociedad capitalista de nuestros días.

EL LOCAL DE BERNARDETA. AUTOR: Lourdes Ortiz. DIRECCIÓN: Paca Ojea. INTÉRPRETES: Esperanza Guallart, Goizalde Núñez, Pepa del Pozo, May Pascual, María Álvarez, Ángela Elizalde, Violeta Albacete, Cristina Arranz. ESCENOGRAFÍA: Luís de Ben. Centro Cultural Galileo del 17 de noviembre al 3 de diciembre de 1995.

*El local de Bernardeta*¹⁷⁰⁹ (1995), su siguiente obra, es una original parodia de *La casa de Bernarda Alba* en la que reflexiona sobre los cambios sociales de la España del 36 a la actual. En esta obra responde a una revisión, reescritura y destrucción de los mitos básicos de nuestra cultura, sobre todo los referidos a la mujer. Ya en títulos anteriores se expresa esta voluntad, pero aquí se enfrenta al mito literario más difundido de nuestra cultura: Lorca y su retrato de la frustración de la mujer. Doménech, en la introducción al texto, nos apunta como el título de la obra, en su paralelismo con la de Lorca, nos prepara ya para las simetrías. Nos hace ver como la acción en un burdel de la España contemporánea presenta a los mismos personajes aunque transformados. Las reprimidas hijas de Bernarda se han convertido en putas hastiadas de machos y Pepe el Romano deja de ser imagen ensoñada de virilidad para convertirse en un chulo viejo, repugnante y vicioso, odiado por todas. Pero la parodia poco a poco se va transformando en tragedia a medida que entendemos que la locura y el suicidio acechan tanto en el dominio del sexo como en la represión. Estas putas están encerradas en las rutinas de sus relaciones con hombres y el burdel es tan opresor como la casa de Bernarda (Doménech, 1988: 57-62).

López Sancho cree que resulta exagerado atribuirle a la obra el ser contrapunto de *La casa de Bernarda Alba*. No encuentra paralelos entre las hijas de Bernarda y las pupilas de Bernardeta. Estas son chicas descontentas de la vida, dice, y todo se reduce al blablablá de las mismas, asustadas por la extraña muerte de una de ellas: “las chicas se describen, van y vienen, aluden a sus ilusiones, a sus desengaños y de vez en cuando el oscuro marca el paso del tiempo sin que pase nada en realidad”. El crítico ve a unas chicas que se muestran como tipos diferenciados, en distintas etapas de su profesión, como forma de esclavitud y enclaustramiento, pero sin haber una autentica situación dramática. En ella se contará, en constantes alusiones pues no aparece, la historia del Romano, el chulo copropietario del burdel y usuario abusivo de las chicas. A esto y para dar más que largar,

¹⁷⁰⁹ En nuestro estudio de esta obra hemos manejado la edición ORTIZ, 1988.

a la primera muerta, se unirán dos más que se colgaran. En definitiva, cree López Sancho, que no hay situación dramática y que tan solo se cuentan cosas, entre ellas, el cambio de empresa, la posible despedida de las viejas, la modernización del puticomio y finalmente el vengativo asesinato del Romano por una de sus coimas con lo que finalmente el largo discurso se acaba. Termina ensalzando el montaje: “buena dirección, cuidado escenario y actrices muy matizadas en sus diferencias y animosas casi como seres vivos y no descritas en el largo polidiscursio o lección sobre la prostitución”.¹⁷¹⁰

EL CASCABEL AL GATO. AUTOR: Lourdes Ortiz. DIRECCIÓN: Rafael Rodríguez. INTÉRPRETES: Carmen Pardo y Pilar Romera. ESCENOGRAFÍA: Mónica Floresma y Javier Chavarria. ILUMINACIÓN: Carlos Lorenzo Bahía. Estrenada en la Sala Ensayo 100 de Madrid el 11 de enero de 1996.

*El cascabel al gato*¹⁷¹¹ (1996) habla de la explotación y el acoso de las mujeres por parte del hombre prepotente. Las protagonistas son Susana y Clara, dos mujeres que en la década de los noventa se enfrentan a los primeros divorcios en España. Ejercen el rol de amantes a la espera de que el marido se decida a dejar a su familia. Se enfrentan al aborto, decisión difícil siempre, pero que en los noventa era ilegal en nuestro país y debían marchar a Londres. Vemos la lucha de esas dos mujeres por seguir con sus vidas hacia delante a pesar de haber elegido mal. Un lenguaje directo que refleja los miedos y las dudas de estas dos amigas que se convierten en confidentes de sus vidas, cada una se ve reflejada en la otra, y aprenden recíprocamente. Es un drama del que se extrae una visión optimista: el incansable esfuerzo de estas dos mujeres por seguir hacia delante, por intentar cambiar sus vidas y mejorar. Clara una de las protagonistas dirá: “[...] Tengo la sensación de que estamos siempre encontrándonos y despidiéndonos, como si fuera un cuento de nunca acabar. Tú tienes tu vida y...Yo la mía. Te dije una vez que tuvieras suerte. Te lo sigo diciendo ahora. Yo...Bueno, estoy tranquila y me conformo con poco. Tú todavía tienes tiempo para meter mucho la pata. Así que baja esos humos y...” (Ortiz, 1994).¹⁷¹²

Para López Sancho es un texto duro, que apunta una intención literaria elusiva al verdadero asunto de la obra. En ella presenta a dos mujeres enfrentadas a poner el cascabel a los dos gatos de sus amores irregulares. Para el crítico no hay acción efectiva

¹⁷¹⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “El local de Benardeta o las tristezas del lupanar”, ABC, Madrid, 5 de diciembre de 1995, pg. 89.

¹⁷¹¹ La referencia de texto que utilizamos en nuestro estudio de esta obra es la edición ORTIZ, 1994.

¹⁷¹² La réplica pertenece al texto mencionado anteriormente, referente de nuestro estudio.

y tan solo son dos mujeres, entretenidas de dos hombres, que se cuentan sus problemas. Clara y Susana están en la misma situación social tristísima, viven a cuenta de unos hombres socialmente ya comprometidos, que las engañan hablándoles de unos amores que no sienten, ofreciéndoles un porvenir que jamás les darán. Estos hombres carecen de entidad teatral, son formas narrativas, descritos por ellas. Las mujeres se expresan mediante formas equívocas, dicen amar a esos hombres de los que viven y ansían ser esposas y no amantes. Las esposas son para ellas las “otras”. Ellos son presentados como los malvados y desleales cuando son ellas las que se obstinan en creer lo que no es cierto. Concluye el crítico que el texto por artificioso y poco teatral que sea tiene la fuerza del desencanto y la violencia de una admonición moral contra las situaciones equívocas en que la mujer se vende y camufla la verdad de su penosa sumisión en vagas esperanzas. Un texto que más que un hecho dramático es una admonición social, una admonición socio-moral.¹⁷¹³

Después escribe *La guarida* (1999) y *Rey loco* (1999).

Paloma Pedrero¹⁷¹⁴ (*Madrid*, 1957).

Es una autora de impronta neorrealista, que con apariencia de drama poético está entre la crítica social y la convención, y explora la conflictiva naturaleza de las relaciones humanas a través del enfrentamiento de personajes movidos por el amor. Un amor como motivo, creador y destructor a un tiempo, que obliga a sus personajes a desnudar sus verdades íntimas en procesos de purificación, con finales inciertos. Seres enfrentados, de forma casual, a la liberación traumática de su verdad y a los que se opone la indiferencia, el egoísmo y los cánones sociales que desdibujan los límites de lo individual. Una mirada ácida respecto de la sociedad cambiante y opresora, con lenguaje duro y áspero, aunque lleno de humor, poesía y no pocas concesiones a la ternura. Predilección por los problemas íntimos de seres que buscan su camino frente a la incompreensión o que intentan la anulación del deseo del otro.

LA LLAMADA DE LAUREN. AUTOR: Paloma Pedrero. DIRECCIÓN: Alberto Wainer. INTÉRPRETES: Jesús Ruymán y Paloma Pedrero. Centro Cultural de la Villa del 30 de octubre al 5 de

¹⁷¹³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El cascabel al gato*, o ahí está el problema, en Ensayo 100”, *ABC*, Madrid, 14 de enero de 1996, pg. 103.

¹⁷¹⁴ Sobre esta autora y su obra hemos manejado como bibliografía general: SERRANO, 1999 y PÉREZ RASILLA, 2003.

diciembre de 1985. Simultáneamente se estrena en Valladolid, en noviembre de ese mismo año, bajo la dirección de Juan Antonio Quintana e interpretada por Carlos Domingo y Pilar Castelao con escenografía y vestuario de Mery Maroto.

Así ocurre en *La llamada de Lauren*¹⁷¹⁵ (1984), su primera obra en un acto, pieza en la que las máscaras de Carnaval sirven de excusa para desvelar una verdad de mucho mayor calado: la homosexualidad del hombre y su sentimiento de frustración respecto de Rosa. La comedia, con lenguaje actual, tiene sugerencias y un significado que va más allá. Expone los comportamientos de Pedro y Rosa, matrimonio tópico hasta el momento de comenzar la acción. El tiempo ha matado la pasión acrecentando la indolencia conyugal. El “standard” no sirve, está agotado. Hay que buscar nuevos caminos. Es carnaval. Él se disfraza de Lauren Bacall y ella de Humphrey Bogart. Lo que comienza siendo un juego se convierte en un desdoblamiento, una reencarnación de los personajes del cine pero sin imitación de los mismos. Se evidencia que la ficticia Bacall se encuentra bien entre sus ropas, maquillajes y perfumes de mujer. Gracias al disfraz surge la confesión de la verdad. Pedro recuerda su pasado, lleno de falsedades, en busca de la aprobación de los demás, decidiendo hacer lo que se esperaba de él. Ahora en la plenitud de su vida estalla el conflicto, descubre su identidad y lo afronta. Convierte así a Rosa en víctima pues esta no está preparada para desempeñar su papel. Pedro vuelve a vestirse con su ropa en un intento por dar marcha atrás ante la violenta reacción de Rosa, pero ya es imposible, la verdad ha visto la luz y ambos son conscientes de ello. A través de esta situación metateatral se nos desvela que más que problema de pareja es un problema de amor. De ahí las argumentaciones justificativas de él, que relata su historia, sus problemas desde el seno familiar, la incompreensión del padre y de los chicos del barrio. Y, por supuesto, las súplicas de ella, su sorpresa ante el nuevo rumbo que toma la situación (Población, 1985f: 23).

Lo inhabitual del tema, en el momento del estreno, provocó controversia entre crítica y público. Carlos Bacigalupe dirá que es dura por momentos, aunque le parece excesiva la tensión fruto de los lamentos. Una digestión que no es fácil y que obliga a seguir, punto por punto, las palabras y los movimientos de un teatro no comercial y de interés analítico.¹⁷¹⁶ Para P. M. R. del *Diario de Mallorca*, presentados los personajes, cuanto acontece en los minutos siguientes es palpable y evidente. Esto motiva que el gran efecto,

¹⁷¹⁵ El texto utilizado en nuestro estudio es la edición PEDRERO, 1987.

¹⁷¹⁶ Crítica de BACIGALUPE, C., “*La llamada de Lauren*”, *El Correo Español*, Bilbao, 4 de septiembre de 1986.

que siempre produce el ver un hombre vestido de mujer o viceversa, quede paliado por la obviedad y la falta de un componente lúdico que pueda solapar el desenlace. Afirma que el intento de poner en situación al espectador se hace largo, que este es significativo pero gratuito y puramente visual y que cuando se produce la ruptura, con crudeza, sin ambages, el texto se hace fluido. Por otra parte, señala que los silencios estremecedoramente locuaces y que lo que sienten los personajes flota en el ambiente.¹⁷¹⁷

INVIERNO DE LUNA ALEGRE. AUTOR: Paloma Pedrero. DIRECCIÓN: Paloma Pedrero. INTÉRPRETES: Juanjo Menéndez, Natalia Dicenta, Carlos Marcet, Fernando Veloso y Fernando Ransanz. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Gabriel Carrascal. MÚSICA: Fernando Martín. ILUMINACIÓN: Felipe Gallego. Teatro Maravillas del 10 de febrero al 19 de marzo de 1989. En 1994 se repone con otra puesta en escena en el Teatro Bellas Artes del 13 al 16 de octubre.

*Invierno de luna alegre*¹⁷¹⁸ (1985), se estrena en 1989 y se reestrena en el Círculo de Bellas Artes en 1996, establece unos hechos dramáticos llenos de cordialidad y delicadeza. Resulta una curiosa reelaboración del mito de Pigmalión, que parte de la relación “del viejo”, Olegario, veterano torero fracasado, convertido en artista ingenuo y callejero, y “la niña”, Reyes, joven roquera, marginal salida del reformatorio. El Torero da un espectáculo callejero, una “función” de corrida de toros, cuando conoce a la chica y la incorpora a su espectáculo y a su vida pero el vecino Víctor, que es joven, interviene. Se nos presenta así, primero, el amor tardío e imposible de Olegario por una chica libre y libertaria que adora el “rock” y carece de escrúpulos antiguos; segundo, un condescendiente aprovechamiento del “bombón” que se le brinda a Víctor, joven vecino de cuarto; y tercero, como complemento de un triángulo, que jamás se completará, el amor inocente, apasionado, casi infantil del Piña, boxeador sonado, enamorado de esta chica, Reyes, que ha ido a parar a la mísera pensión donde viven todos ellos, seres marginales. La obra se resuelve también como los antiguos dramas, el viejo se queda solo y la niña se va con el joven. Reyes es contratada para actuar en una sala de fiestas y Víctor se va con ella. El Torero vuelve, solo, a las calles. Todo termina con siluetas recortadas sobre el forillo y un solo de trompeta triste. A pesar del amargo final, este no resulta aniquilador, pues aunque Olegario pierde su amor, sabe que puede seguir viviendo,

¹⁷¹⁷ Crítica de P.M.R., “En busca del sexo perdido”, *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 16 de septiembre de 1986.

¹⁷¹⁸ Como referente textual de la obra, para nuestro estudio, hemos tomado PEDRERO, 1990.

porque tiene a sus amigos el Piña y Félix, el “jubilado anticipado” (Sangüesa, 1989b: 23-24).

Un texto, que presenta una serie de cuadros vivos de un Madrid marginal, con escaso lugar para los sueños, envuelto en poesía fácil de sainete, pues por mucho que lo niegue su autora (En *Primer Acto*), en la obra se perciben en personajes, ambiente y lenguaje, evidentes ecos del sainete tradicional. La crítica apunta mayoritariamente hacia ese sentimentalismo muy de la autora. José Monleón habla de una comedia que tiene a favor una sinceridad sentimental, que se vuelve contra la autora porque la situación y personajes poseen el encanto de esa poesía marginal, que pierde formalmente peso al renunciar a cierto distanciamiento. La autora, dice, está enamorada de sus criaturas -excepto de machito o chulo incipiente- y este amor esquematiza la acción y construye personajes demasiado unívocos y transparentes. Esto lleva a la obra de la ternura hacia el ternurismo, de la sugerencia a la literalidad, reduciendo demasiado la crueldad subtextual y la deseable ambigüedad de las situaciones.¹⁷¹⁹ Haro Tecglen lo llama sainete melodramático, que se plantea en escenas sueltas, con más abundancia de diálogo que de acción y un exceso de subrayados en gestos, voces y formas de carácter.¹⁷²⁰

Una de cal y otra de arena expresa Enrique Centeno en su crítica al elogiar el texto y censurar el montaje. Cree el crítico que Pedrero juega con personajes marginales de su entorno, que les da encarnadura poética y dramática y una fuerza que no necesita segundas lecturas. Sus acotaciones permiten imaginar, sobre el papel, la fuerza de sus conflictos y situaciones. Su lectura emociona y conmueve, sus personajes arrastran al lector. En este caso nos presenta a un oscuro artista callejero, frustrado torero en su juventud, y a una joven rockera, a la que encuentra y acoge en su modesta pensión. Allí también aparecerán un boxeador sonado, un arribista estudiante de informática y un maduro indigente de castizo estoicismo. El crítico no está de acuerdo con la dirección de la que dice: “La autora ha dirigido la función, y su inexperiencia y la falta de nuevas aportaciones a lo que fue fresca inspiración textual, van demoliendo la representación. La acción carece de ritmos expresivos, confiando todo a la fuerza de la palabra, en personajes casi radiofónicos, y con un reparto penosamente elegido”.¹⁷²¹

Positivo se muestra López Sancho que elogia el trabajo de la autora de la que dice que dibuja con alegre precisión sus personajes, que no son descritos por los otros sino

¹⁷¹⁹ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Invierno de luna alegre*”, *Diario 16*, Madrid, 24 de febrero de 1989.

¹⁷²⁰ Crítica de HARO TECGLEN, E., “El viejo y la niña”, *El País*, Madrid, 13 de febrero de 1989.

¹⁷²¹ Crítica de CENTENO, E., “Un texto perdido”, *5 Días*, Madrid, 17 de febrero de 1989.

conocidos por sus actos. La pobreza, los sentimientos diferenciados y el contorno social, en una gradación de sentimientos e incidencias, los reflejan a lo largo de los dos actos y los conducen hacia un final realista donde el melodrama se queda fuera. Una pieza válida, ágil, de estructura dramática directa, que da un merecido éxito a su autora. Se sigue con atención, mueve diferentes afectos del espectador y cierra con un final donde el Piña llora su ilusión rota y Olegario hace de tristeza alegría al son desgarrado y pobretón de su viejo cornetín.¹⁷²²

Después escribe *Besos de lobo* (1986), obra en la que se decanta por un lenguaje más poético, con tintes melodramáticos no ajenos al drama rural pues está teñida de pobreza de espíritu, rigidez de costumbres y creencias y miedo a la maledicencia. En su argumento muestra a Ana, que aguarda durante años la venida de su novio, que no llega, y que decide no esperar tanto como hasta la vejez para marchar. Camilo, jefe de estación, está enamorado de ella pero se siente demasiado aferrado a su sitio para seguirla. Tampoco Luciano, el joven homosexual, que pasa por el tonto del pueblo, se marchará del pueblo e incapaz de romper con el medio encubrirá su personalidad casándose con Tomasita, una retrasada mental. Finalmente el día que Raúl, el novio esperado de Ana, baja del tren, ella ya ha decidido tomarlo y marcharse para iniciar una nueva vida desligada de los cuatro hombres que de una u otra manera la tenían sometida (Serrano, 1999: 52). En *Resguardo personal* (1986) la acción dramática coincide con el tiempo real. Los once minutos que faltan para el cierre de la perrera municipal. El conflicto proviene de antes, cuando Él en su afán de progreso y bienestar tiene abandonada a Ella, Marta, que en este momento decide abandonarlo, Gonzalo en su egoísmo no quiere perder nada. Él ha ido a reclamar la posesión de su perra, Marta le dice que está en la perrera y que ha de recogerla antes de que cierren o será sacrificada, el prefiere esto con tal de mortificarla y Marta obtiene la prueba definitiva de no haberse equivocado al haberlo abandonado (Pedrero, 1999: 105-112)

EL COLOR DE AGOSTO. AUTOR: Paloma Pedrero. DIRECCIÓN: Pepe Ortega. INTÉRPRETES: Encarna Arregui y María Luisa Burrel. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Rafael Garrigos. ILUMINACIÓN: Eric Teunis. Centro Cultural Galileo del 28 al 31 de julio de 1988, dentro de los Veranos de la Villa.

¹⁷²² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Tema antiguo, sainete nuevo, *Invierno de luna alegre*, en el Maravillas”, *ABC*, Madrid, 16 de febrero de 1989, pg. 98.

*El color de agosto*¹⁷²³ (1987), estrenada en 1988, exhibe una violencia soterrada y un odio amasado por María y Laura, dos pintoras que fueron amigas durante años. El diálogo entre ambas perfila una soledad y un deseo de venganza que va más allá de la aparente seguridad que una y otra representan. La trama supone la lucha de Laura por encontrar su lugar, del que ha sido desplazada. Frente a ella María ha ido usurpando sus derechos al éxito profesional y al amor. María necesita buscar su sitio pero admira y teme a Laura, de ahí la cantidad de retratos suyos que ha pintado. Una coincidencia, aprovechada con astucia, le sirve a la pintora de cotizada firma para reencontrarse con su vieja amiga y compañera Laura, que vive el fracaso de una separación violenta. Cuando se reencuentran, después de ocho años, vemos un pasado lleno de renunciadas y traumas. Juan ha sido el causante del fracaso de Laura y esta busca un camino donde el ya no tiene sitio. El calor y el alcohol precipitan una constante inversión de las situaciones. Marta y María pasan a ser, alternativamente, fuertes y débiles, enamoradas o rencorosas, añorantes o despectivas. Un largo proceso de introspección (amor-odio, serenidad-violencia, fracaso-éxito), una lucha entre ambas que finaliza con la derrota de María, que al final, perdida toda su fuerza, abrirá la jaula para dejar escapar el pájaro. Un final simbólico, pues a pesar de su dinero y éxito no ha conseguido que Laura la necesite y esta se marchará sin ningún rencor. El triunfo o el fracaso se convierten en un valor relativo frente a la evidente frustración de ambas y su imposibilidad de aferrarse a un mundo que en el fondo es siempre hostil (Gómez, 1990a: 35-36). La autora busca explorar, “a través de dos personajes cercanos a su entorno vital, dos aspectos que considera encierra cualquier personalidad: el sentimiento de perdedor y el de triunfador”. Trata de reflejar el mundo sin dar alternativas a las situaciones planteadas (Del Moral, 1988b: 31).

Escribe Centeno que Pedrero disecciona los sentimientos y las reacciones de dos mujeres en un singular mundo de complejas relaciones. Un encuentro apasionado, amoroso y a veces violento, que según el crítico, aclarará entre confidencias algunas cosas para dejar todo finalmente oscuro, como la penumbra del estudio en el que se desarrolla la acción. Una escritura vigorosa, hábil, comprometida y que transmite desde el escenario un rigor, algo poco común.¹⁷²⁴

¹⁷²³ En nuestro estudio de la obra hemos utilizado el texto perteneciente a la edición PEDRERO, 1989.

¹⁷²⁴ Crítica de CENTENO, E., “Dos mujeres”, *5 Días*, Madrid, 2 de agosto de 1988.

NOCHES DE AMOR EFÍMERO. AUTOR: Paloma Pedrero. DIRECCIÓN: Jesús Cracio. INTÉRPRETES: Berta Gómez, Vicente Ayala, Nuria Gallardo, Iñaki Miramón, Joaquín Casares, Paloma Paso Jardiel, Antonio Carrasco. Teatro Alfíl del 13-11-1990 al 6-1-1991.

El mismo planteamiento sigue en las tres piezas que componen *Noches de amor efímero*¹⁷²⁵. La noche es el espacio de representación de los que ya nada tienen que perder, las entrañas de la sublevación. Y en la noche, tres encuentros imprevistos, tres abrazos encendidos, tres formas de hacer el amor. Esta obra, que se estrena en 1990 en el teatro Alfíl de Madrid, está formada por tres piezas escritas entre 1987 y 1989. Posteriormente añade más piezas a la serie.

La primera, *Esta noche en el parque*, es un conflicto cuyo origen está en el desajuste entre palabras y acciones de una noche de “amor”. Yolanda ha citado a Fernando con quien vivió un episodio erótico ocasional y le reprocha haberla defraudado, reclamando el pago de esa deuda que no es otro que la comprensión de Él. Comienza así un peligroso juego, que va incrementándose en agresividad y violencia, hasta invertir el proceso inicial, donde él, de carácter más calmado, termina apuñalándola con la navaja que ella traía como arma defensiva. En *La noche dividida*, nos presenta a Sabina que quiere romper con Jean Luc, un amante lejano, cuyo amor la esclaviza y del que espera una llamada. En su espera aparece Adolfo, vendedor de Biblias, y se desarrolla un proceso que va desde la incomunicación del encuentro a la necesidad de evasión de ella. En este proceso se produce una pérdida de conciencia, causada por el alcohol, que los sume en un profundo sueño y que no les permite reaccionar cuando suene la puerta y aparezca Jean Luc. Este percibirá la situación engañosa como verdad y lo tomará como prueba definitiva abandonando la casa tras dejar las llaves sobre la mesa. Y *Solos esta noche* transcurre en una estación de metro desierta en el momento que ya ha pasado el último tren. Carmen, una funcionaria, se encuentra con José, un joven obrero en paro. Veremos como Carmen, mujer del “sistema”, pasa de una actitud pusilánime y temerosa a la de atrevida seductora. José por su parte representa un ser puro, que cree que el futuro está en el amor y así Carmen vivirá esa ilusión efímera en el cuento de hadas de José (Fondevila, 1991a: 108).

Comenta Enrique Centeno que estas tres piezas breves están explicitadas en su tema con el título del espectáculo *Noches de amor efímero*. Y que en ellas hay elementos que dan unidad formal y conceptual tales como el punto de vista femenino. Sus mujeres, protagonistas de las distintas historias de amor -nocturno, urbano, casual-, se mueven

¹⁷²⁵ El texto que hemos manejado en nuestro estudio de la obra es PEDRERO, 1994.

desde sentimientos de rencor, de frustración e incluso de venganza. Son siempre perdedoras en su rebelión e incluso en los desenlaces, aparentemente felices, acecha la ingratitud, la vigilancia, la rigidez o el autoritarismo masculino. Es cierto que también ellos son "perdedores", pero solo ellas parecen carecer de esperanza. Amargo humor que huye de los chistes para detenerse en situaciones y en silencios, que el lector-espectador reelabora como sarcasmo. Una mirada agridulce a la sociedad.¹⁷²⁶

NOCHES DE AMOR EFÍMERO. AUTOR: Paloma Pedrero. DIRECCIÓN: Ernesto Caballero. INTÉRPRETES: Lola Casamayor, Juan Carlos Talavera, Ana Otero, Mariano Alameda, Diana Peñalver, Nando González, ESCENOGRAFÍA: Gerardo Trotti. VESTUARIO: Elsa Mateu y Jorge Dutor. Estrenada en el Teatro Cervantes de Valladolid en 2002 llegará al Teatro Bellas Artes el 31 de enero de 2003.

En 2003 Ernesto Caballero, en el teatro Bellas Artes de Madrid, montará otro espectáculo titulado *Noches de amor efímero*¹⁷²⁷ y que se compone de tres obras cortas, la última de las anteriores, *Solos en la noche*, junto con otras dos piezas, que posteriormente la autora añade a la serie.¹⁷²⁸ De las dos últimas, la primera es *De la noche al alba* (1992), donde nos presenta a Vanesa, una "chica de alterne", y Mauro, guardia jurado de un banco, que está enamorado de ella desde el primer día que la vio. Ella en principio lo rechaza con violencia, el lleva pistola y ella las odia, además endurecida por la vida no comprende la sinceridad de unos sentimientos que no le son habituales. Ella se siente marginada y ve en Mauro a un defensor de los poderosos. En esta, como en las anteriores piezas, la situación se invierte al sufrir ella un ataque por parte de un yonki. Mauro no usará la pistola para defenderla y terminará con un navajazo del atracador. La aparición de Ramón, su chulo, pone fin a la situación, pero el instante fugaz de su beso con Mauro, ese paréntesis de humanidad y los nuevos sentimientos experimentados por ella, la abren un camino hacia otro posible desenlace (Serrano, 1999: 47-48). La otra obra, que completa la triada, que forma este segundo espectáculo es *La noche que ilumina* (1995). En ella Ángel, un marginado de la sociedad del bienestar, especie de mendigo joven y pacífico, se une a Rosi y Fran. Ella es una mujer maltratada, que abandona su casa y llama a su abogado, Fran, que acude en su ayuda. El trae su propia historia, su pareja le engaña con un notario. Unas relaciones llenas de ternura y comprensión entre

¹⁷²⁶ Crítica de CENTENO, E., "Mujeres", *Diario 16*, Madrid, 17 de noviembre de 1990.

¹⁷²⁷ Para el estudio de estas obras hemos manejado la edición mencionada anteriormente PEDRERO, 1994.

¹⁷²⁸ La serie *Noches de amor efímero* completa se publica en 1999, en una edición de Virtudes Serrano de obras de Paloma Pedrero, titulada *Juego de noches, Nueve obras en un acto*, en Cátedra, Letras Hispánicas.

los tres contrastando con la violencia del mundo que les rodea (Serrano, 1999: 48). Estas cinco obras breves de *Noches de amor efímero*, parten del encuentro entre un hombre y una mujer, desvalidos en lo afectivo y lo social, como consecuencia surge una posible relación amorosa, con alternancia de final amable y amargo.

ALIENTO DE EQUILIBRISTA. AUTOR: Paloma Pedrero e Isabel Ordaz. DIRECCIÓN: Pepe Ortega. INTÉRPRETES: Felipe Vélez, Paloma Pedrero, Isabel Ordaz. MÚSICOS: José Luis Escribano, Natividad Granados. Teatro Alfil del 1 al 20 de marzo de 1994.

En 1994 será coautora e intérprete de la obra *Aliento de equilibrista* (1994). Un espectáculo que se estructura partiendo de sus poemas y de los de la actriz Isabel Ordaz (1957, Madrid). En él se funde música en directo, la poesía entendida como puro teatro y una visión comprometida sobre la mujer, el hombre y el mundo contemporáneo. Un paseo por la tragedia, la esperanza y la vitalidad de nuestro confuso tiempo. Según Paloma Pedrero un espectáculo impregnado de poesía urbana: “un musical intenso donde baila el corazón ya que música y poesía se confunden en el escenario. La música nació durante los ensayo, apoyando la palabra. Instrumentos y ritmos básicamente norteafricanos que sitúan la acción más allá de otra frontera: la cultural” (*ABC*, 25-02-1994).¹⁷²⁹

En su crítica López Sancho habla de experimento interesante, de montaje escenificado de poemas. Un título poco apetecible que descubre la inocencia de los tres coautores. Los poemas son más puros y abstractos de lo que conviene a un texto teatral pero, en cambio, son bellos, ricos de imágenes, absolutamente actuales, de asociaciones sugestivas, de sonoridades para ser dichas desde dentro, con sencillez. El crítico valora el encanto personal de ellas como actrices y como los tres pasan de lo poético a lo musical con facilidad. Un espectáculo, según el crítico, para públicos refinados y que va más allá de lo alternativo, con lenguaje más complejo y música falsamente primitiva.¹⁷³⁰

UNA ESTRELLA. AUTOR: Paloma Pedrero. DIRECCIÓN: Panchika Vélez y Paloma Pedrero. INTÉRPRETES: Mapi Galán, Pancho García, Manuel Navarro y Juan Carlos Talavera. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Ana Garay. Teatro del Círculo de Bellas Artes del 24 de febrero al 14 de marzo de 1999.

¹⁷²⁹ Espectáculos, GALINDO, C., “*Aliento de equilibrista*, poesía y música en el Alfil”, *ABC*, Madrid, 25 de febrero de 1994.

¹⁷³⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Aliento de equilibrista*, ensayo músico-poético en el Alfil”, *ABC*, Madrid, 12 de marzo de 1994.

Vendrá después *Una estrella*¹⁷³¹ (1995). Estrella, escritora famosa, llega a un bar, frecuentado en otro tiempo por su padre. Padre e hija son los protagonistas, aunque el padre no aparecerá físicamente en el escenario. Ella busca indagar las raíces de su resentimiento hacia él, un bebedor de mal vivir, muerto prematuramente y al que recuerda como egoísta, jugador, alcohólico e irresponsable. En ese mundo infernal de hombres degenerados descubrirá que su padre también era humano. Allí encuentra a Juan Domínguez que la reconoce como a la hija de su íntimo amigo Torres. Hay un primer momento de rechazo ante el que considera un trasunto de su padre y un posterior reconocimiento de sus aspectos positivos. Así ella rescatará la imagen paterna del desprecio y podrá liberarse del peso de la culpa. La reconciliación con su padre es posible a través de la relación con este amigo de su progenitor (Serrano, 1999: 49). Pedrero, según Ritama Muñoz, busca mostrar como con resentimiento y odio no se puede vivir ni aspirar a ser feliz. Una historia sobre el perdón, que trata la relación padre e hija y lo complicado y duro de la reconciliación cuando hay conflictos que llegan a la raíz de las cosas. Y de cómo estas relaciones pueden marcar a alguien durante toda la vida.¹⁷³² Todas estas obras cortas han sido editadas bajo el título *Juego de noches* (1999) y encuentran en la noche y en su poder de transformación mágica de la realidad un punto de cohesión. Sus obras

Los referentes estéticos de la autora son diversos. En la obra *El pasamanos* (1995) encontramos expresionismo. En ella, Segundo y Adela caen en las manos de Mercedes y Ricardo, responsables de un programa de televisión que se anuncia bajo el lema de ayudar a quien lo necesita, pero el verdadero objetivo es conseguir audiencia a cualquier precio. A medida que avanza la acción Segundo comprende que lo están utilizando, que su petición de justicia ha sido aceptada por la caridad de un público enternecido con imágenes lastimosas y comentarios manipuladores. Él es la víctima vulnerable por edad, minusvalía y pobreza, de quienes educados en una sociedad aniquiladora y de consumo egoísta quieren ganar a toda costa (Serrano, 1999: 52-53).

LOCAS DE AMAR. AUTOR: Paloma Pedrero. DIRECCIÓN: Pedrero. INTÉRPRETES: M^a José Goyanes, Juan Ribó, Cristina Goyanes, Miguel Ángel Godó, Juan Carlos Talavera, José Bau. ESCENOGRAFÍA: Rafael Garrigos, VESTUARIO: Ana Rosetti, ILUMINACIÓN: Tom Donellan, Centro Cultural de la Villa del 9 de abril al 12 de mayo de 1996.

¹⁷³¹ El texto que hemos utilizado para realizar nuestro estudio de la obra es PEDRERO, 1995.

¹⁷³² Crítica de RITAMA MUÑOZ-ROJAS, “Una estrella”, *El País*, Madrid, 24 de febrero de 1999.

La comedia *Locas de amar*¹⁷³³ (1994) presenta a Eulalia frente a su hija Rocío, que son las dos locas de amar. La madre es una mujer madura de familia burguesa tradicional, que ha vivido por y para el marido. El marido encuentra una chica joven y la abandona. Ella entra en un estado histérico de amor-odio-dolor y se pone en huelga de hambre para morir y que el marido viva con la culpabilidad. La madre, una gordita, provoca en su abandono que su hija contrate por las páginas amarillas a un psicólogo para que la ayude. Este tocado un poco del ala, cuando llega termina enamorándose de ella y a la vez la hija se enamora del psicólogo. En principio, la madre no se entera de nada enfrascada en su venganza, mientras la hija se pasa todo el tiempo intentando que su padre vuelva. A los pocos días madre e hija se han acostado con el psicólogo y este se enamora de las dos. Comienzan los enredos y los líos. La madre vivirá relaciones y experiencias que le descubren su cuerpo y alma y así llega a la independencia, a la seguridad y a la delgadez y cuando el marido regresa sus ganas de morir han desaparecido. Este regreso desenreda la situación, madre e hija deciden desprenderse de los hombres en su camino. Todo está planteado en clave de comedia: el psicólogo es más que chalao pero sirve para una escalada de sorpresas, el marido se convertirá en asiduo visitante del hogar para interesarse por el estado de su mujer en conversaciones con su hija, su mujer grita cuando hace el amor con el psicólogo que la hace descubrir el orgasmo hasta ahora desconocido...

Para Haro Tecglen esta autora de prestigio laborioso en pequeños teatros de ensayo o cámara quizá cree que ya puede comenzar a despilfarrarlo en el comercial y aclara, que el despilfarro no lo dice en sentido de teatro comercial como menor sino porque la autora no sabe hacerlo. Según el crítico en *Locas de amar*, a partir del patético juego de palabras del título, “*plantea una obra cómica con tesis: la militancia en el feminismo*”. Pero considera que para trabajar esto, no basta que los hombres que salen a escena sean tontos, es preciso que, por lo menos, no lo sean las mujeres, aun cayendo en el pecado del maniqueísmo. Y que tampoco lo sea el estilo de la construcción teatral, ni el del diálogo. Continúa diciendo que si la obra estuviera mínimamente construida, si lo que se dice en escena tuviera cierta gracia y las situaciones fueran menos previstas, una horita sería suficiente y quizá grata. Actrices y actores, dice que, defienden con gana y vocación sus

¹⁷³³ El texto que usamos como referente en nuestro estudio es PEDRERO, 1997.

papeles y sacan risas y aplausos pero piensa que la autora, desde la lejanía, debe observar sus defectos y la inconsistencia de lo que ha creado.¹⁷³⁴

Semejante opinión tiene López Sancho para quien la pieza se alarga en su busca de detalles y sorpresas. Una comedia en la que más que enredo vodevilesco impera un cierto desorden constructivo. Con una madre cuarentona, su maduro marido que la ha abandonado por una mujer joven, y su hija, una jovencuela que, más que desolada, está desesperada, la autora plantea una situación de comedia extremada. Una caricatura del sentimiento de la mujer ante el abuso sexual, social, sentimental, de que el hombre suele hacer víctima a la mujer, regularmente sumisa y resignada. Una comedia bufa y reivindicativa. Lo curioso, es que madre e hija no son féminas de serie, son hembras facilonas y cachondas. Humor, caricatura y sorpresas, facilitado por el hecho de que los personajes no son normales. Un diálogo fácil, suelto, gracioso y un punto verde. El gag funciona y circula ingenioso por la conversación y situaciones. Reivindicaciones más en broma que en serio que, más que corregir males, busca hacer reír y lo consigue. Pieza menor que se escapa al costumbrismo crítico y bordea el disparate. El ritmo cómico se consigue y se pueden disculpar sus trampas.¹⁷³⁵

CACHORROS DE NEGRO MIRAR. AUTOR: Paloma Pedrero, DIRECCIÓN: Aitana Galán. INTÉRPRETES: Natalia Garrido, Txemi Parra, Dani Martín. ESCENOGRAFÍA: Malena Gómez, Matilde Juárez, ILUMINACIÓN: Alfonso Pazos. Sala Cuarta Pared del 7 al 31 de enero de 1999.

Realismo testimonial en *Cachorros de negro mirar*¹⁷³⁶ (1998), dura reflexión sobre la violencia de los cabezas rapadas. El argumento es la historia de un proceso de iniciación y adiestramiento en la maldad y la muerte de chicos de ideología neofascista. Todo ocurre en la casa familiar del neófito “Cachorro”. Este aprovechando la ausencia del resto de su familia se encuentra allí con “Surcos”, su instructor y líder de la banda de radicales, que decide divertirse a costa de Cachorro, quien acaba de engancharse a la banda. Para ello Surcos requiere los servicios de Bárbara, un travestí, para que desvirgue a su colega al término del cual está prevista una terrible sentencia: recibirá su merecido por “degenerado”.

¹⁷³⁴ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “En busca del feminismo perdido”, *El País*, Madrid, 14 de abril de 1996.

¹⁷³⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Locas de amar*, de Paloma Pedrero, en el Centro Cultural de la Villa”, *ABC*, 13 de abril de 1996, pg. 85.

¹⁷³⁶ Hemos utilizado, en nuestro estudio, como referente textual, la edición PEDRERO, 1998.

La acción transcurre en un clima agresivo y angustioso que afecta a los personajes Bárbara, la víctima, y “Cachorro”, cuya peripecia interior se nos muestra. La atmósfera densa y repulsiva muestra el germen de degradación y manipulación de chicos con los que convivimos diariamente. Retrato de una sociedad con sistemas desacreditados, que pierde sus valores y avisa del peligro que esto entraña sobre todo para los jóvenes, presa fácil para individuos capaces de canalizar toda la frustración y dirigirlos a grupos organizados donde la sinrazón y la utilización de la violencia son las armas empleadas. Muñoz- Rojas en su reseña de la obra dirá que estos tres personajes llevan a escena el mundo de la violencia juvenil de las grandes ciudades. “En la puesta en escena la música y la luz contribuyen a crear una atmosfera asfixiante e inquietante y a expresar la violencia brutal y descarnada a la que se ven sometidos sus protagonistas”.¹⁷³⁷

Sus últimos textos son: *En el túnel del pájaro* (1997), donde vuelve al marco de los programas de televisión y protagonistas de edad avanzada; *Los ojos de la noche* (1998); y *La noche del deseo y la muerte*, donde trata el tema de la ceguera física. También tiene una serie de monólogos breves entre los que se encuentran: *La actriz rebelde* (2001), *Balada de la mujer fea* (2001), *Yo no quiero ir al cielo* (2002), *¿Vosotros que pensáis?* (2003), *Beso a beso* (2005).

Yolanda García Serrano¹⁷³⁸ (Madrid, 1958).

Dramaturga, vinculada al teatro independiente durante los ochenta, y en años posteriores triunfa en el cine como guionista y directora en películas como *Salsa rosa*, *El amor perjudica seriamente la salud*, *Amor de hombre* o *Kilómetro 0*. Ha publicado y estrenado en pequeñas salas sus comedias: *Bisú, si venció o perdió lo averiguas tú* (1983), *Cómo me gusta llamarte Ángel* (1984).

NO HAY FUNCIÓN POR DEFUNCIÓN. AUTOR: Yolanda García Serrano y el colectivo La fuga. DIRECCIÓN: Javier García Yagüe. INTÉRPRETES: Miguel A. Vela, Fernando Cano, Juan González Camacho y Alicia Mohino. ESCENOGRAFÍA: Pepa Iriarte. Teatro del Centro Cultural de la Villa del 24 de abril de 1985.

¹⁷³⁷ Crítica de RITAMA MUÑOZ-ROJAS, “Paloma Pedrero indaga en la violencia juvenil en su último drama”, *El País*, Madrid, 10 de enero de 1999.

¹⁷³⁸ Sobre esta autora hemos consultado HORMIGÓN, 2000.

No hay función por defunción (1984) parodia una obra pornográfica. La crea en colaboración con el grupo La Fuga, un grupo de Madrid formado en 1984, con componentes de dos formaciones independientes: El Gato Itinerante y la Calesera. Cuyo primer montaje fue *Crimen sin castigo*. En 1985 estrenan esta, su segunda producción, *No hay función por defunción*.

La llamada es del todo inadecuada (1985) es una obra lúdica asociada a las nuevas tendencias postmodernistas y que se crea en un taller teatral. Se presentó con otras dos obras en el espectáculo *Las tres gracias* (ya comentado en el apartado de Luis Araujo).

LA VERDAD DESPUÉS DE LA SONRISA. AUTOR: Yolanda García Serrano. DIRECCIÓN: Yolanda García Serrano. INTÉRPRETES: Juan Luis Iborra, Gerardo Giacinti y Luis Peña. Centro Cultural de la Villa del 17 de marzo al 5 de abril de 1987.

La verdad después de la sonrisa (1987) es una obra de duración inferior a lo normal. Presenta una situación única pero no es una estructura dramática habitual. Tres delincuentes se enfrentan con ocasión de tener que liquidar una operación. A partir de ahí, sin perder su coherencia, la escena se aparta radicalmente de otras escenas sobre el mismo tema propuestas por el cine. La relación entre los personajes pasa por la violencia, el humor, la camaradería y la muerte, en un intento de recuperar una realidad machacada por el cliché. Apunta José Monleón, que el espectáculo quizá descubre el modo como creció el texto, derivando de unas posibles improvisaciones sobre una situación dada. Ese es su encanto básico: la fuerza, la corporalidad con que los actores desarrollan una situación, cruzada por el humor y la imaginación.¹⁷³⁹

En 1988 escribe y presenta en la Sala San Pol el espectáculo infantil *Cenicienta Superstar*.

QUÉ ASCO DE AMOR. AUTOR: Yolanda García Serrano. DIRECCIÓN: Yolanda García Serrano. INTÉRPRETES: Carmen Balagué, Elisa Matilla, Rosario Santesmases. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Ana Garay. ILUMINACIÓN: Josep Solbes. Estreno Teatro Ayala de Bilbao 8-9-1998. En Madrid: Teatro Infanta Isabel del 17 de febrero al 18 de abril de 1999.

¹⁷³⁹ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*La verdad después de la sonrisa*”, *Diario 16*, Madrid, 28 de marzo de 1987, pg. 28.

*¡Qué asco de amor!*¹⁷⁴⁰ (1998) es una comedia en tres actos que escenifica las respectivas bodas de sus protagonistas. Quizá su mejor comedia, protagonizada por tres mujeres que, a pesar de intuir que sus matrimonios van a saldarse en sendos fracasos, deciden casarse. El título habla de ese amor que nos hace sufrir pero que nadie quiere vivir sin él y que todos buscamos. Una de las mujeres está a punto de salir de su casa para casarse y las otras dos la apoyan moral y picajosamente en tan trascendental trance. Todas expresan sus angustias y sus dudas, las propias y las que las otras, dejándolas caer con mejor o peor intención. Los fantasmas sexuales, la incomunicación, las diferentes formas de entender la vida en pareja, la infidelidad y hasta los malos tratos, son abordados con humor y desparpajo. Trata sobre todo de las relaciones, no solo de las protagonistas con estos hombres sino de la que hay entre las amigas. Las tres mujeres se enfrentan de distinto modo a su matrimonio. Una convencida de que no va a durar, pues su futuro marido ya le es infiel. Otra se casa con un divorciado y considera que el divorcio es la prueba de que él la quiere más y la tercera quiere dar el paso con un compañero bastante aburrido y no solo en la cama.

Una pieza que se apoya en la agilidad e intención de unos diálogos francamente divertidos, en bastantes momentos, según García Garzón, que además dice: “*Palabras, palabras, palabras, un caudal de argumentos amarrado a la eterna noria de las relaciones hombre-mujer y que podría definirse con el lema “ni contigo ni sin ti”*”. La ausente parte contratante masculina está permanentemente presente en las conversaciones de las tres amigas protagonistas de la obra. El fondo amargo de la función se digiere fácilmente gracias a las intérpretes que transitan con soltura por estos diálogos de mujeres con hombres al fondo.¹⁷⁴¹

Haro Tecglen dice: “*Están desesperadas. Han tenido la liberación sexual, se han acostado con quienes han querido, tiene empleos, dinero y unos hombres que se casan con ellas, pero están desesperadas*”. Luego pasa a reprochar a la autora, que por reciente que sea en el teatro, no puede ignorar que las biografías de tres personajes, con paralelos suficientes e incluso demasiados, y que van al final de cada acto a casarse, vestidas de novia, entre lágrimas y miedos, tienen el valor de generalización y de tesis. Y lo mismo sucede con el retrato de los tres maridos invisibles, a los que pinta de brutales, toscos, infieles, que golpean, gritan, se burlan, engañan. Cree el crítico que la autora miente

¹⁷⁴⁰ Nuestro texto de referencia para el estudio de esta obra es GARCÍA SERRANO, 2001.

¹⁷⁴¹ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “*¡Qué asco de amor!*: lo que piensan las mujeres”, ABC, Madrid, 19 de febrero de 1999.

cuando dice: “Hombres y mujeres que más da, si el amor no entiende de sexos”. Como no va a entender cuando no es casual que sus tres buenas chicas vayan a parar a tres monstruos que transmite la tesis de que todas ellas son buenas y todos los hombres espantosos. El crítico apunta que no es una cosa de la autora, que es de la época, de charlas diarias de quejicas. Y termina valorando la recepción de la obra, que califica de comedia de graciosa, distraída, ingeniosa y que contiene la suficiente tristeza sobre la condición de la mujer para hacer feliz a cualquier chica de nuestro tiempo. Los hombres que también reían, sin duda creen que los hombres desastrosos de la comedia no tienen nada que ver con ellos, los únicos así son los otros. Asintiendo y riendo convencen a sus parejas que ellos son verdaderamente perfectos.¹⁷⁴²

Lidia Falcón¹⁷⁴³ (Madrid, 1935).

Abogada especialista en Derecho del Trabajo, feminista y defensora a ultranza de las mujeres, se ha servido del teatro como vehículo de sus ideas, esgrimidas siempre con pasión. En sus obras ataca la opresión de la mujer por los hombres y la sociedad y así lo denuncia con los títulos de sus obras: *Los que siempre ganan* (1980), *No moleste, calle y pague, señora* (publicada en 1984), *Parid, parid, malditas* (1986) que trata del aborto, *Tres idiotas españolas* (representada en el Festival de Teatro Feminista, Madrid, 1987) que es la teatralización de su libro *Cartas a una idiota española*, *Tu único amor* (1991), *Siempre busqué el amor, aunque no me crees* (1994), *En este hoy, Tú no eres nadie y ¡Vamos a por todas!* (2001). En 1982 estrenó la pieza breve *Con el siglo*, dentro del espectáculo *Dones i Catalunya*, que en el Festival Internacional de Teatro de Atenas dirigiera Ricard Salvat. Otras obras suyas son *La hora más oscura*, *Tu único amor*, *Emma* y *Extrañas en el mundo*, que también describen mujeres zarandeadas por destinos que no buscan, ni desean.

TRES IDIOTAS ESPAÑOLAS. AUTOR: Lidia Falcón Oneill. Dirección: Gemma Cuervo. Escenografía: Juan A. Cidrón. Intérprete: Gemma Cuervo. Estreno: 17 de junio de 1987 en la Sala Francisco de Rojas, del Círculo de Bellas Artes de Madrid del 17 de junio al 5 de julio de 1987.

¹⁷⁴² Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Pobres chicas”, *El País*, Madrid, 24 de febrero de 1999.

¹⁷⁴³ Sobre esta autora hemos consultado como referentes bibliográficos RAGUÉ ARIAS, 1984 y GABRIELE, 1997.

*Tres idiotas españolas*¹⁷⁴⁴ (1987), también titulada “Monólogo en tres cuadros”, nos presenta tres mujeres monologando (Ángeles, Juanita y Teresa), que hablan a público directamente. En el primero, *La mística de la feminidad*, nos presenta a Ángeles, una mujer de cuarenta y cinco años, preocupada de su imagen, se maquilla, viste a la última... Se siente una solterona y no se lo explica pues de jovencita su tiempo lo dedicaba a prepararse para el matrimonio, no le gustaba estudiar pero amaba las tareas domésticas y sobre todo arreglarse y vestirse. Era “*admirada y requerida por todos los chicos del colegio*”. Dejó la escuela al suspender por cuarta vez, tercero de bachillerato, y se dedicó a las tareas de la casa, cocinar, limpiar,... y, con lo que ahorra, se compraba vestidos y cosméticos en espera de cambiar pronto el traje largo por el de novia. Pero a pesar de los muchos pretendientes que tuvo y que a ella le gustaban todos, no consiguió marido porque sus padres encontraban pega a todos y así fue pasando el tiempo, luego tuvo que cuidar de su madre, enferma de cáncer (inmovilizada cinco años en la cama) y cuando murió su padre se volvió huraño y avaro. Sin ropas ni zapatos comenzó a amargarse y a discutir con él. Ella ha sido una hija decente de una familia de los años cincuenta, que no ha salido sola de casa por la noche hasta los treinta y cinco años y que ha tenido que atender a la familia. Hoy, muerto su padre, vive de la pensión de orfandad. Ha cuidado de sus hermanos y sus sobrinos. Ahora su cuñada dice que no la puede soportar, que es una histérica y una solterona reprimida, su hermano le ha dicho que se vaya, no quiere volverse loco. Claro lo de trabajar a estas alturas... no está preparada. En el segundo monólogo, *Puntualidad, eficacia, disciplina*, tenemos a Juanita, secretaria atormentada por la rutinaria labor diaria de su trabajo y su función ornamental en la oficina. Su intención es mejorar su vida e independizarse y no como su madre toda la vida fregando suelos. Termina haciendo facturas, trabajo monótono y además soporta los roces y meteduras de mano de los compañeros y el jefe. Juanita enferma, víctima del acoso constante, deja el trabajo. Ha de buscar otro. Ahora es secretaria, no duerme, apenas come y siempre está enferma, pero se ha adaptado, su vida sigue siendo rutinaria ya que su única responsabilidad es llegar puntual al trabajo y luego chivatear al jefe quien ha llegado tarde. Se repasa entonces lo que constituye un día típico en el que la única satisfacción es llegar puntual al trabajo. Y el tercero, *Una mujer liberada*, que así se titula el lamento de Teresa, nos presenta una mujer que no ha querido trabajar, ni casarse. Ella ha querido siempre ser libre, por eso se metió a hippy, para huir de su familia. No está casada pero

¹⁷⁴⁴ Como referente de texto para nuestro estudio y todos las réplicas de la obra que aparecen en el mismo las hemos cogido de la edición FALCÓN, 1997.

vive con Héctor, aunque tiene hijos con otros hombres también. Héctor es débil y egoísta, no trabaja, ella lo mantiene. Al nacer su hijo Iván, Héctor se lía con Esther. A ella no le importa: “*Yo lo tomé como era, natural...*”, aunque a veces sus prejuicios aprendidos afloran: “*sobre todo cuando me encontraba a Esther y a Héctor acostados en mi cama y yo tenía que dormir en el sofá*”. Ella se ha convertido en la criada de ellos. Héctor se emborracha y juega quitándole el dinero, desaparece días y eventualmente la abandona por otra. Ella entonces se empareja con Ramón, de quien se embaraza. Busca a Héctor ayudada por Ramón, lo encuentran, pero han de sacarlo de la cárcel porque ha sido denunciado, por el editor para el que trabaja Teresa, acusado de adulterio con su mujer. Ello supone la pérdida de su trabajo. Todo se agrava porque Héctor fuma hachís, toma LSD, bebe... de forma que “*cuando fuma o bebe se convierte en una fiera... me insultaba, rompía todo lo que encontraba cerca...*”. Al nacer su hija Tamara ni siquiera se presentó en el hospital, las abandonó volviendo a los tres meses convertido en un drogadicto y arremetiendo contra ella y Ramón. El resultado es que Ramón se va y ella, golpeada, finalmente se larga de casa también. Tras pedir ayuda a Ramón, este vuelve pero quiere casarse con ella, ella se niega “*el matrimonio es la tumba del amor, de la ilusión...*”. Si con Héctor no fue bien, al menos no está casada ni ha de presentar demandas de separación y divorcio y los niños son suyos. Teresa se ha hecho hippy para huir de las reglas de las instituciones sociales pero por otro lado es incapaz de percibir los fallos de hombres como Héctor y desprenderse de ellos. “*Yo no estoy enamorada de Ramón, porque no tiene el talento de Héctor*”.

La obra se presentó en la primera Muestra Internacional de Teatro Feminista y con un resultado de críticas adversas y contrarias: “Las prisas, las necesidades urgentes no permitieron (de eso se quejó Gemma Cuervo) ensayar lo necesario por lo que la obra fue estrenada sin la conveniente fluidez en el texto. La actriz no llegó a aprenderse el papel ni en el estreno ni en jornadas posteriores lo que provocó una exagerada escucha de la apuntadora a lo largo de las funciones” (Guerenabarrena, 1987c:24). Veamos pues que dijeron los críticos que ven en estas tres historias de marginación y explotación de la mujer tres piececillas con más desgarró que acuidad crítica. López Sancho habla de texto endeble, lleno de tópicos, que más que monólogos son conferencias de tres casos de mujeres: “los personajes no viven, solamente se cuentan al espectador”. El montaje, según el crítico, tampoco contribuye: “Gemma Cuervo añade aún más desgarró al desgarró literario del texto. Ángeles la solterona, está pasada de gimoteos y alaridos histeroides, le faltan matices. A la actriz le sobra crispación en la desesperada protesta de Juanita, la

mecanógrafa aspirante a secretaria. Ya es crispado el texto... Habría, ganado con un buen director de actores... Elementos escenográficos deplorables.¹⁷⁴⁵ En la misma dirección apunta Haro Tecglen que dice que “Lidia Falcón defiende el feminismo y otras causas políticas sin trabas, pero su obra consiste en tomar tres personajes característicos, en situaciones características, para convertirlas en un monólogo al estilo del cabaret literario”. De la actriz, Gemma Cuervo, dice que “exagera las situaciones -ya de por sí muy cargadas de humor- para conseguir la captación, desviando la atención profunda y sería del tema, que resulta desgarrador”.¹⁷⁴⁶ Un poco contradictorio se muestra Alberto de la Hera cuando escribe que se trata de “situaciones exageradas y distorsionadas, bien escritas, y bien representadas” y luego añade que “la actriz lucha con la falta de teatralidad del texto y con lo forzado de las situaciones”.¹⁷⁴⁷ Más favorable se muestra Monleón que dice que son tres historias diferenciadas, con circunstancias y atmósferas en nada semejantes y que muestran un carácter puramente intencional de protesta de la autora, y que la intención de la misma quizá no sea la de presentar a un tiempo las circunstancias objetivas que destruyen a la mujer en tres situaciones determinadas y la torpe pasividad de la misma. Del montaje dirá que la “directora e intérprete, única del espectáculo, pese a la falta de tiempo de ensayos y la modestia de la producción, realiza uno de los trabajos más inteligentes de toda su larga carrera”.¹⁷⁴⁸

Maribel Lázaro (*Pueblo Nuevo, Córdoba*, 1949).

Dramaturga y actriz, intérprete de *Godspell*. Ha escrito varias obras para teatro infantil: *Mari y julio, dos dinosaurios pacíficos* (1982), *Cinco historias mágicas* (1983), *El mensaje de los dinosaurios felices* (1983), etc. Ha estrenado *El grito humano* (1984), a través del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), aunque no se presentó en Madrid. Por su drama *Humo de beleño* (1985) recibió el premio Calderón de la Barca. Otras obras suyas son *La vida, la muerte, la eternidad* (1984), *Fiebre de cuchillo* (1985), *La fosa* (1986), *La despedida* (1986), *El manotazo o La gata dormida* (1987), *Steak Tartare* (1987) y *La última noche de Orfeo Salomones* (1988). Busca hacer llegar

¹⁷⁴⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Monólogos feministas, de Lidia Falcón, en el Círculo de Bellas Artes”, *El ABC*, Madrid, 19 de junio de 1987, pg. 83.

¹⁷⁴⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Poco feminismo”, *El País*, Madrid, 20 de junio de 1987.

¹⁷⁴⁷ Crítica de DE LA HERA, A., “Un título exacto”, *YA*, Madrid, 25 de junio de 1987.

¹⁷⁴⁸ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Tres idiotas españolas*”, *Diario 16*, Madrid, 20 de junio de 1987, pg. 29.

su visión propia de mujer y utiliza un lenguaje propio con el fin de subvertir el orden de las cosas y quebrar las estructuras convencionales alienantes.

LA FOSA. AUTOR: Maribel Lázaro. DIRECCIÓN: Luis Araujo. INTÉRPRETES: Isabel Ordaz y Vicente Avala. ESCENOGRAFÍA: Rehak, Olivera y Fernández. MÚSICA: Pablo Zelinski. Centro Cultural de la Villa del 31 de octubre al 4 de diciembre de 1986.

*La Fosa*¹⁷⁴⁹ se estrena en 1986. Un decorado negro y gris, escenografía que representa la mezquindad de una habitación en la que los muebles están petrificándose recoge este texto:

Un monólogo trágico, sin escapatoria, agobiante y duro con un eje central: el desamor. La obra presenta la locura, el desequilibrio, la angustia de una mujer coja, entregada al alcohol, desesperada en medio de una soledad atormentadora que no alcanza a romper, con la única compañía de un subnormal profundo cuya única ocupación es cavar una fosa y satisfacer los deseos sexuales de la mujer, entre el asco y el deseo de esta y a cuya idiocia se suma una mudez incompleta, ya que emite sonidos parecidos al estertor y a la queja ahogada (Arce, 1986c: 37).

La crítica ve en Isabel, la protagonista, un tipo de galería de monstruos, una mujer grosera, mal hablada, dipsómana y resentida, de componentes sexuales aberrantes, y coja por si le faltaba algo, que está acompañada por Max, un monstruo de galería de tipos, que calladamente escucha mientras da paletadas de tierra y gruñidos. Según López Sancho es un monólogo rodeado de personajes silenciosos, que provoca un aburrimiento expectante. Un melodrama de frustración y resentimiento, muestrario de secuencias desagradables y violencia, que no descubre las motivaciones morales y sociales de los personajes. Considera que posee demasiadas obsesiones y palabras gruesas, sin sutilezas ni encanto, y que se descubre la voluntad de la autora por lo vil para dar truculencia al texto que por si no tendría.¹⁷⁵⁰

José Monleón habla de este, su primer estreno regular madrileño, como de teatro de situaciones, que ofrecen una visión transfigurada y violenta de la realidad. Un espacio inhabitable donde marginalidad, soledad y muerte atenazan la conciencia de los

¹⁷⁴⁹ Para nuestro estudio de la obra hemos utilizado el texto LAZARO, 1990.

¹⁷⁵⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La fosa*, tierra y basura en el Centro de C. de la Villa”, *ABC*, Madrid, 6 de noviembre de 1986.

personajes. Un monólogo de escasa fuerza poética, que anecdotiza lo extraordinario y que aun aceptando la situación, prácticamente inmóvil, ni palabra ni imagen crean movimiento interno, ni contrapuntos que den relieve a esa inmovilidad y transfiguración de lo real, que la obra propone. Se acaba aceptando todo sin sobresalto para el imaginario.¹⁷⁵¹

CONTINUIDAD DE LA COMEDIA CONVENCIONAL

La comedia de éxito, que ya vimos anteriormente al hablar de Salom, Moncada o Millán, tiene su continuidad en dos dramaturgos, que estrenarán abundantemente en los ochenta, con un gran éxito de público y no tanto de crítica. Ella, María Manuela Reina, practica una comedia de humor blanco, que obtuvo un gran respaldo por parte del público. Entre su producción encontramos teatro de carácter histórico-literario, comedias dramáticas y alta comedia, género en el que se muestra como una de las mejores herederas de Benavente y con las que consigue sus mejores aplausos (Pérez Rasilla, 2003b: 2932). Y Rafael Mendizábal es un comediógrafo representante de un teatro de humor blanco, que hunde sus raíces en el teatro de Alfonso Paso. Sus comedias están dotadas de un diálogo preciso, fluido, fácil e ingenioso. Cree Alberto Miralles que los textos de Mendizábal a veces son prejuizados políticamente de conservadores porque su militancia en el PP condiciona el juicio sobre su teatro. Piensa que es necesario el abandono de tales prejuicios para su mejor comprensión. Sus textos, dice, son sencillos y directos y sus personajes hablan de manera cotidiana, transitan por varios géneros pero siempre con un gran sentido del humor (Miralles Grancha, 2005:15-16).

María Manuela Reina (*Puente Genil, Córdoba, 1957*).

Dramaturga de formación autodidacta, practica una comedia de humor blanco, que durante varias temporadas obtuvo un gran respaldo por parte del público, pasando después al silencio más misterioso. Ha cultivado el teatro de carácter histórico-literario, quizá en sus obras de factura más exigente. Entre ellas *El navegante* (1983), con la que obtuvo el Premio de la Sociedad General de Autores de España, y *Don Quijote* y *La isla del tesoro*, que es un ejercicio entorno al espacio mágico de las aventuras, espacio en que

¹⁷⁵¹ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “La fosa”, *Diario 16*, Madrid, 8 de noviembre de 1986.

ansía establecerse el protagonista. Esta obra está aún por estrenar. Opina que el teatro siempre tiene que ser diálogo, palabra, texto: “Me gusta el lenguaje directo y no soporto las obras profundas entre comillas, esas que caen como una masa de cemento sobre el espectador” (Santa-Cruz, 1987c: 43).

LUTERO O LA LIBERTAD ESCLAVA. AUTOR: María Manuela Reina, DIRECCIÓN: Manuel Collado. INTÉRPRETES: Fernando Guillén, Fernando Delgado, Salomé Guerrero, Manuel de Blas, María Teresa Cortés, Pepa Ferrer, Isabel Ordaz, Paco Plaza, Rafael Contreras, Fulgencio Saturno y Franky Huesca. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Pedro Moreno. Centro Cultural de la Villa del 29 de abril al 31 de mayo de 1987.

*Lutero o la libertad esclava*¹⁷⁵² (1984), estrenada como *Lutero* en 1987, escenifica un imaginario encuentro entre las dos grandes figuras de la espiritualidad renacentista, Lutero y Erasmo de Rotterdam, cuya actitud, sin salirse de la Iglesia, es vista como más moderna. Son las postrimerías de la vida de Erasmo y transcurre en casa de Lutero, donde este reduce su áspera rebeldía a la apacible tarea de sacar guisantes de sus vainas, junto a Catalina, monja exclaustrada, madre de sus hijos. Se produce un diálogo entre los dos personajes, que practican con igual habilidad el juego mayéutico. Buscan encontrar, en las raíces de sus pensamientos considerados heréticos por Roma, los fundamentos morales de su personal naturaleza. La situación y la acción brotan de la enemistad ideológica que durante años les ha enfrentado en polémicas y cuya distancia física quedaba salvada gracias a la invención, entonces reciente, de la imprenta. También la acción surge de los cambios en ambos, por el choque de argumentos en su discusión apasionada y profundamente intelectual. “Lutero y Erasmo, fe y razón, pasión y medida, grito rebelde y diálogo moderado los dos polos de una contienda intelectual cuyos coletazos llegan hasta nuestros días” (Santa-Cruz, 1987a: 42-43).

No encuentra Enrique Centeno un argumento teatral en la obra: “Imagina la autora a Erasmo visitando a Lutero y desarrolla una conferencia donde los personajes exponen sus puntos de vista sobre temas polémicos del Renacimiento, especialmente filosóficos y morales. No existen recursos para teatralizar esto, solo la diferencia de carácter de los personajes -temperamental el protestante y apacible el humanista- o la escenificación de los recuerdos. Se habla de fe, de la paz, del sentido de Dios o la libertad. No hay apenas movimiento escénico, ni agilidad en el diálogo, que resulta lento y tedioso”. Dice que el

¹⁷⁵² El texto que hemos manejado en nuestro estudio de esta obra es REINA, 1988.

público, desconocedor del parecido con una conferencia de pretensiones eruditas, se desinteresó. La cháchara no conduce a nada y frases como “*Temo a la verdad, la verdad no tiene conciencia*” y otras cosas así de ambiguas e infantiles, machacan durante dos horas de interminable teatro inútil, viejo, sin sentido de lo lúdico. Todo subrayado por una dirección premeditadamente plana, que se corresponde a lo tedioso del texto.¹⁷⁵³

Del mismo parecer es José Monleón que subraya que el conflicto funciona sobre el papel pero tiene limitaciones en el escenario, ya que la escena introduce un factor orgánico, que redimensiona el valor de las palabras y los comportamientos. Así que muchos parlamentos vigorosos sobre el papel se desvanecen en el escenario. Cuando Erasmo y Lutero se enfrentan como personajes fluye la acción pero en otros momentos, en los que solo hay oposición de argumentos, de ideas despersonalizadas, la acción solo es debate. Considera, sin embargo, que la puesta en escena responde a los planteamientos del texto: el escenario tiene algo de tribuna, de espacio neutro, contrastado con la fuerza significativa del vestuario. Los actores están bien, sin luchar por rescatar cuanto hubiera de teatralidad y de sucesión de situaciones, se entregan al carácter literario e inteligente del texto.¹⁷⁵⁴

López Sancho, contrario a los anteriores, lo califica de denso drama, que parece carente de acción, sin embargo considera que la acción consiste en la mutación del personaje influido por los sucesos, unos sucesos no enteramente opuestos porque Erasmo y Lutero difieren en matices, ya que los dos están contra la Iglesia corrupta, contra la desviación de la doctrina. Actúan poderosamente a lo largo de los dos actos, que en rigor es uno porque no hay ruptura temporal ni espacial. Para este crítico es una obra de teatro actual, reflexiva, investigadora del alma humana, escudriñadora del comportamiento de dos hombres representativos frente a la fe y a la razón. Un magnífico trabajo actoral: un menudo Lutero, carnal, arrebatado, hasta el punto de despreciar en momentos la articulación perfecta; y un Erasmo de justo ademán y composición más reposada y reflexiva del personaje, que entona magistralmente y que, en los mejores instantes interpretativos, es capaz de sustituirlo por indecisión y dubitación gestual, con una insinuante compostura.¹⁷⁵⁵

¹⁷⁵³ Crítica de CENTENO, E., “El diálogo inútil”, *5 Días*, Madrid, 4 de mayo de 1987.

¹⁷⁵⁴ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Lutero o la libertad esclava*”, *Diario 16*, Madrid, 2 de mayo de 1987.

¹⁷⁵⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, LORENZO, “*Lutero o la libertad esclava*, aparición de una autora, María Manuela Reina”, *ABC*, Madrid, 30 de abril de 1987.

Haro Tecglen reafirma la escasa teatralidad argumentando que es una discusión vagamente teológica. Sabemos que esa conversación nunca sucedió pero la autora lo imagina como enfrentamiento entre protagonista y antagonista. Tema quizá de ensayo ucrónico para otro tipo de pensador pero escasamente teatral. Cae la autora en el documentalismo histórico, con citas abundantes de fechas y datos y de exposición de opiniones. La escritura es correcta, con frases certera, pero el tema no está justificado con un pensamiento profundo. Produce desapego contemplar algo trascendental en la historia de Occidente pero que no es alimento cultural de primera necesidad y no logra mantener la atención.¹⁷⁵⁶

Su siguiente obra, *El llanto del dragón* (1985), la estrena el Teatro Estable de Valladolid. Sus siguientes estrenos madrileños serán dos obras situadas dentro de la comedia dramática.

EL PASAJERO DE LA NOCHE. AUTOR: María Manuela Reina. DIRECCIÓN: Mara Recatero. INTÉRPRETES: Carlos Larrañaga, Ramiro Oliveros, Pastor Serrador, Licia Calderón, Teresa del Río y Flavia Pérez de Castro. ESCENOGRAFÍA: Manuel Mampaso. Teatro Maravillas del 4 de septiembre al 13 de diciembre de 1987.

*El pasajero de la noche*¹⁷⁵⁷ (1987) es una obra en la que se perciben influencias del Priestley en *Llama un inspector*. En ella el protagonista, Juan Pérez, cargado de amargura y de resentimiento, lleva su venganza hasta más allá de sus posibilidades y resulta engañado y castigado. Un ser inteligente, sensible, despiadado, salvo para sí mismo. La obra es una crítica amarga del mundo despiadado de los oligarcas, donde el asesinato impune puede realizarse por una cuestión personal frente a un ser gris e indefenso. Este personaje es precisamente quien se introduce una noche en la fiesta que celebra un financiero con su mujer, su hija y un matrimonio amigo, ella amante del financiero y el corruptor de menores y abogado. El intruso viene a vengar que su difunta esposa fue seducida por el financiero y para ello le relata su aventura con su amante, su mujer y su hija. Pasada la tensión inicial los presentes encajan la declaración como si no les importase lo más mínimo, mientras que el intruso se va frustrado y terminará siendo asesinado por los servicios de seguridad de la mansión. (Del Moral, 1987e: 37).

¹⁷⁵⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Un diálogo inútil", *El País*, Madrid, 1 de mayo de 1987.

¹⁷⁵⁷ Hemos utilizado para nuestro estudio de la obra el texto REINA, 1988.

López Sancho habla de la solidez de construcción, de la precisión del diálogo, de la habilidad y calidad de pensamiento y de unas maneras que van pasando elegantes por el filo de la navaja situaciones de tensión, planteadas ingeniosamente, resueltas hacia la sorpresa y que producen nuevas situaciones sorprendentes que conducen a un desenlace lógico y eficaz. Desenlace no nuevo, donde quizá sobra el más allá que cierra el drama y que anuda principio y final. Sus personajes, bien dibujados, no son prototipos, aunque de algún modo personifiquen actitudes que la autora somete a la crítica por medio del contraste. Se conducen y no se auto-describen o se explican.¹⁷⁵⁸ Alberto de la Hera afirma que la función gusta, que impresiona por su fuerza y dramatismo, por su belleza plástica y su perfección formal: “La autora es novel y muy joven, es su segundo estreno. Decorado y vestuario llaman la atención”.¹⁷⁵⁹ Y José Monleón se fija en el esquema de construcción y su referente *Llama un inspector*, que es una obra modelo porque resume una serie de ideas, hasta entonces imprecisas, y que se convierte en un “esquema dramático que sirve a incontables variaciones”. Este esquema de Priestley presenta el cuadro habitual de una familia o núcleo social, donde no pasa nada aparentemente, pero la intromisión de un personaje, inesperado y transgresor, desvela las contradicciones o mentiras que permanecían ocultas. Sobre este esquema, dice que María Manuela Reina, construye un drama sólido, cuyas inverosimilitudes, desde un punto de vista naturalista, no importan demasiado porque este teatro tiene mucho de combinación matemática, y en él los personajes actúan sometidos a las leyes inexorables del autor. Como reproche encuentra la excesiva explicitud moral, la tendencia a repetir en los parlamentos lo que muestra en las situaciones y la condena verbal de personajes que solo debían haberse puesto en evidencia.¹⁷⁶⁰ Hacia estos reproches se centran las críticas de Haro Tecglen que la considera reiterativa y dice que la autora cuenta las mismas acciones varias veces -al comenzar el segundo acto se relata el primero- sin que las formas de lenguaje interesen por sí mismas. La idea moral de que los ricos son malos, muy malos, es estimulante pero no pasa de ahí. El pobre tampoco es un hombre virtuoso, pero esa demostración no se busca porque sería contraria al intento demagógico de la autora. Cuando lo que se dice es inane, los actores no se animan, y no son culpables sino víctimas del texto.¹⁷⁶¹

¹⁷⁵⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El pasajero de la noche*, de María Manuel Reina, en Maravillas”, *ABC*, Madrid, 5 de septiembre de 1987, pg. 73.

¹⁷⁵⁹ Crítica de DE LA HERA, A., “Una sociedad sin vergüenza”, *YA*, Madrid, 8 de septiembre de 1987.

¹⁷⁶⁰ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*El pasajero de la noche*”, *Diario 16*, Madrid, 12 de septiembre de 1987.

¹⁷⁶¹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Los ricos no tienen remedio”, *El País*, Madrid, 7 de septiembre de 1987.

LA CINTA DORADA. AUTOR: María Manuela Reina. DIRECCIÓN: Angel García Moreno. INTÉRPRETES: María Luisa Merla, Elvira Travesí, Luis Prendes, Pedro Civera, Jaime Blanch y Ramiro Oliveros. ESCENOGRAFÍA: Amadeo Sans. Teatro Marquina del 5-9-1989 al 3-6-1990.

*La cinta dorada*¹⁷⁶² (1989) cuenta la historia de los Grau, a través de dos días -no actuales-, que nos evoca la emoción de Ady. Asistimos a la imagen del pasado de los personajes. Una tierna unión amorosa de los padres, Eduardo y Emilia, que descubriremos han sido infieles. La complicidad de los cuatro hijos, que saben la identidad del violador de Ady, su hermana, pero que guardan el secreto de quién de los cuatro fue. La astucia de la autora nos invita a adivinar quién. La causa del conflicto está en un solo y lejano suceso, el día en que Ady fue violada. Su padre, Eduardo, piensa que quizá cedió a una tentación incestuosa y le duele esta incógnita y el no saber de quién es cómplice ella, más por la mentira que por el pecado. Toda la acción es un epílogo para que otra mentira piadosa de los hijos deje al padre morir, finalmente, tranquilo. En las escenas primera y última, el suceso se descarna de objetividad y está, brillante y doloroso, en la mente de Ady. El texto no ofrece consecuencias como no sea la consecuencia propia de una degradación humana y familiar crudamente descrita, de la que se salva, apenas, las formas urbanas. Eduardo, el padre, es un septuagenario numantino, incapaz de rendirse, Emilia es una madre y esposa sacrificada. El personaje Ady, llena de dolor contenido, es la desengañada, permanente pagadora de su pecado. El trío de hermanos cuarentones se compone del dipsómano, consentido y desilusionado profesor, que iba para sabio; el obispo que va para cardenal con su pecado auestas; y un tercero, de carácter más indefinido, astrofísico -ateo, cornudo y borracho- que termina suicidándose (Guerenabarrena, 1989d: 31).

De drama de conversación y no de acción lo califica López Sancho para quien la situación es más mágica que real, con un lenguaje realista y duro de vocablos y tabúes de viejas familias educadas. Se habla del sexo con la terminología más actual, descriptiva y desenfadada; de cuernos, con alarde resignado; de infidelidades, con leve jactancia; de promiscuidad sexual, con alarde y también se habla de viajes, de lejanos juegos infantiles, de objetivos no alcanzados. El resultado es una pesimista denuncia del voluntarismo que supone forjar planes de exigencia moral y de captura de éxito social. De forma establecida y sin innovaciones, lo que muestra la autora y deja que se exprese, es un núcleo humano,

¹⁷⁶² El texto de referencia en nuestro estudio de la obra es REINA, 1990.

social y familiar gravemente enfermo.¹⁷⁶³ Para Alberto de la Hera es una conversación sin acción escénica. Rápidos y vivos cortes en los diálogos, constantes sorpresas, sin perder nunca el hilo y la trama del argumento. Perfección del lenguaje hablado, muy rico y muy moderno a la vez.¹⁷⁶⁴ Escribe Haro Tecglen que son esquemas antiguos de comportamiento. También algunas "frases de autor" en boca del astrofísico que, en un largo y reiterado epílogo, sabremos que se suicidó, justo castigo a su falta de fe. Cree el crítico que, salvo alguna de estas frases, el diálogo no tiene interés; que está repleto de procacidades que ya no asombran y que parecen puestas para que la obra, de familia burguesa y planteamiento y resultados burgueses, sea moderna y "fuerte", con su incesto, adulterios y ateísmos. Finalmente la califica de torpe en su construcción, con personajes que se cuentan unos a otros lo que ya saben para que se entere el público y que se reitera o vuelve a los mismos temas.¹⁷⁶⁵ Y para José Monleón los problemas que plantea, anecdóticos, se cierran sobre sí mismos. No hay relación entre los problemas privados, que se cuentan, y la vida colectiva. En la parte final se plantean sentimientos existenciales: la muerte, el tiempo, el recuerdo, el miedo al futuro... La historia específica del drama es privada, degradándose la idea de solidaridad y convivencia en beneficio de la solución individual.¹⁷⁶⁶

Las obras más aplaudidas de esta autora se instalan en el terreno de la alta comedia, género en el que se muestra como una de las mejores herederas de Benavente. Entre ellas *Alta seducción*.

ALTA SEDUCCIÓN. AUTOR: María Manuela Reina. DIRECCIÓN: Arturo Fernández. INTÉRPRETES: Arturo Fernández, Cristina Higuera y Carla Duval. ESCENOGRAFÍA: Corominas. Estreno: 16 de junio de 1989, en el Gran Teatro de Burgos. En Madrid: Teatro Reina Victoria del 26-9-1989 al 24-6-1990 Madrid. Se repone del 20-9-1990 al 17-2-1991.

*Alta seducción*¹⁷⁶⁷ (1989), estrenada en San Sebastián y repuesta con clamoroso éxito en Madrid, es la función con mayor número de espectadores en la década 1983-93. El papel principal de la comedia fue escrito *ex profeso* para Arturo Fernández, quien

¹⁷⁶³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Crudo retrato de familia: *La cinta dorado*, de María Manuel Reina", *ABC*, Madrid, 6 de septiembre de 1989, pg. 65.

¹⁷⁶⁴ Crítica de DE LA HERA, A., "Una excelente comedia, llena de interés y de melancolía", *YA*, Madrid, 19 de septiembre de 1989.

¹⁷⁶⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Una burguesía procaz", *El País*, Madrid, 7 de septiembre de 1989.

¹⁷⁶⁶ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "*La cinta dorada*", *Diario 16*, Madrid, 7 de septiembre de 1989.

¹⁷⁶⁷ Hemos utilizado para nuestro estudio de la obra la edición de la obra: REINA, 1990.

encarnaba un galán maduro dotado para las artes de la seducción mediante su elegancia e ingenio. La historia es simple y se desarrolla en la España de hoy. El argumento cuenta el amor entre un político, parlamentario asturiano del grupo mixto, narcisista y ligón, que trabaja en Madrid y vive una historia amorosa con una puta, exquisita dama de compañía, con hija en internado, y que es compartida ordenada y discretamente por varios parlamentarios de provincias. El protagonista es un diputado, galán maduro que las encandila y la chica, muy jovencita, quedará atrapada por su simpatía, por sus trampas y por su calidad humana. Ella desde que lo conoció no llega en sus relaciones con los otros hombres hasta el final. La autora equipara las dos profesiones y las compara en detrimento de los políticos, para regocijo de los espectadores. El amor "verdadero", que surge entre ambos, habrá de purificarse y para ello tendrán que abandonar sus profesiones dudosas y encaminarse al matrimonio (Conesa, 1989: 45). La autora, María Manuela Reina, afirma que “*Alta seducción* nació por y para Arturo Fernández, es intrínsecamente El y estoy segura en estos momentos llenos de incertidumbres y arrepentimientos que él, una vez más, no defraudará” (Fragmento del programa).

La crítica se centra en Arturo Fernández, quien se lleva gran parte de las mismas. Así Carlos Bacigalupe dirá que el actor, como en todas las comedias que protagoniza, encuentra la base para explayarse a su gusto. Habla, ríe, se lamenta, cuida la ropa con mimo, levanta un ¡ah! admirativo en las mujeres, él lo es todo, es "teatro de actor". Clasificable dentro del apartado "alta comedia".¹⁷⁶⁸

Alberto de la Hera escribe:

*Bien escrita, mantiene el interés la mayor parte del tiempo. Diálogo vivo, hace reír con gracias de buena ley. Divertida y calculada frase a frase y escena a escena para que Arturo Fernández luzca sus trajes, gestos, sonrisas y cualidades de actor. Una comedia inteligente pero obra menor que ofrece risa y divertimento. Texto oportunista, pegado al momento histórico y llamado a envejecer pronto. Un primer acto perfecto, que baja en el segundo al intentar repetir y alargar una situación que no da más de sí. La autora acierta a dibujarle un texto y una acción y el actor a encarnar a su personaje.*¹⁷⁶⁹

¹⁷⁶⁸ Crítica de BACIGALUPE, C., “*Alta seducción*”, *El Correo Español*, Bilbao. 24 de agosto de 1989.

¹⁷⁶⁹ Crítica de DE LA HERA, A., “*La Alta seducción* de Arturo Fernández”, *YA*, Madrid, 20 de Septiembre de 1989.

Haro Tecglen: “Arturo Fernández comenta todo, describe las situaciones escénicas y de la actualidad, con un acento asturiano leve, que exagera a medida que el público lo recibe bien, igual que con los ademanes y efectos, y lo que a veces parecen sus improvisaciones”.¹⁷⁷⁰

Más centradas en el texto son las reseñas de López Sancho quien encuentra dos valores en el mismo: “la agudeza de algunos arañazos a una sociedad actual de políticos y suripantas y el ritmo apresurado de la acción cómica, donde todo sucede con una prisa que acentúa la comicidad”. El crítico califica la obra de historia intrascendente con fondo romántico y tratada como una farsa. “Teatro menor donde sin la "jerga verde, demasiado verde", se obtiene gran rendimiento de la risa, que blanquea con comicidad el dinero fresco invertido en diputados mujeriegos y en golfas honorables con ansia de ser buenas”.¹⁷⁷¹

Juan Carlos Avilés habla de la inevitable referencia política como filón humorístico, del moderno mobiliario de revista de decoración, del conveniente blanqueamiento de la pericia sexual y de la inevitable y discreta exhibición de agraciados cuerpos femeninos. Inevitable la concesión a un mundo amable.¹⁷⁷²

Seguirá otra comedia dramática, *Reflejos con cenizas*.

REFLEJOS CON CENIZAS. AUTOR: María Manuela Reina. DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: Roberto Acosta, Irene Gutiérrez Caba, Lola Cardona, María José Alfonso y Carlos Estrada. ESCENOGRAFÍA: Vicente Vela. VESTUARIO: Francisco Delgado. Estreno: 17 de agosto de 1990, en el Teatro Consulado, de Bilbao. En Madrid: Teatro Marquina del 5-9-1990 al 6-1-1991. Se repone en el Teatro Muñoz Seca del 27 de febrero al 2 de junio de 1991.

*Reflejos con cenizas*¹⁷⁷³ (1990) explora lados oscuros de la alta burguesía con una sólida técnica teñida de elementos de carácter truculento o discursivo. Dramatiza como una saga matriarcal se reduce a cenizas. Una familia en la que apenas queda reflejos del esplendor que gozó. Dos hermanas se reúnen en la casa de sus padres, donde pasaron los momentos más felices y terribles de su vida. El padre ha muerto pero su presencia simbolizada en una mecedora es constante. Mary, la madre, vive a solas con sus recuerdos y con José, un mayordomo licenciado en letras, especialista en poesía sajona, de aires

¹⁷⁷⁰ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Casi un monólogo”, *El País*, Madrid, 28 de septiembre de 1989.

¹⁷⁷¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Alta seducción, o cómo el actor lleva en volandas a la autora, en el Reina Victoria”, *ABC*, Madrid, 28 de septiembre de 1989, pg. 95.

¹⁷⁷² Crítica de AVILÉS, J. C., “Alta seducción”, *Diario 16*, Madrid. 12 de enero de 1990.

¹⁷⁷³ Para nuestro estudio de la obra hemos manejado la edición REINA, 1992.

puros, y misterioso. Ambas hermanas se reencuentran tras varios años pero aún está presente el resquemor del pasado porque una de ellas, Rosy, estaba a punto de casarse con Luis y es abandonada por este en favor de su hermana Marta. Luego Rosy se vengará de su hermana pasando a ser la amante de él y abandonándolo posteriormente. Actualmente cada uno de los miembros del matrimonio va por su lado, pero fruto de la unión entre Luis y Marta hay una hija, Ana, y los componentes de esta adinerada familia se reúnen para asistir a su boda de conveniencia. Ana de pasado desordenado, drogas y un amante casado, que tiene dos hijos, los cuales pasarán a ser también sus amantes, pondrá una humillante condición a su familia para casarse. Exige, de acuerdo con el joven chofer de la matriarca, dar un solitario paseo con él por los acantilados en la mañana de su boda. “Hacer el amor” con él, vestido de chofer y ella con su vestido blanco, camino de la iglesia. Todos los miembros del clan irán aceptando su condición desde sus posiciones contrarias, humillándose en aras de la hipócrita conveniencia (Abeleira, 1990b: 26-27).

La pieza constituye una obra de teatro de éxito, buena construcción argumental, correcta creación de personajes y la manera de destripar a la sociedad protagonista de sus obras, a los que la autora considera seres interesantísimos, hiperactivos, pero caídos en desgracia y que merecen apoyo y comprensión porque son víctimas de la sociedad corrupta, materialista y sin valores, que nos ha tocado vivir. Todo endulzado o agriado con dosis de vacío existencial, desesperanza frente al futuro y rememoración de un paraíso infantil perdido y añorado. Dice López Sancho que contar la historia en palabras, en vez de presentarla, se ha convertido ya en un pesado vicio de la escritora: “Se cuentan los personajes de *El pasajero en la noche*. Se cuentan todavía más en *La cinta dorada*. En *Reflejos con cenizas* las tres cuartas partes del suceso escénico cuenta el pasado. El resto es la acción actual y esto es lo peor de la pieza”. Sobre el montaje cree que el director disimula los inconvenientes del texto, las situaciones estridentes de melodrama, de culebrón televisivo y que evita los desbordamientos que el texto provoca. Los personajes no gritan cuando tendrían que alborotarse como es el caso de la madre, que acepta la monstruosidad que impone la hija; o el padre que en irresistible impulso no rompe la cara al insolente servidor y verdugo; también la abuela, que calla su espanto sin caer en la cuenta de que ella misma ha dicho haber salido de ese chalet de Tossa, regalado por el marido, para ir a casarse, lo que sugiere una sorprendente relación anterior entre ella y el fallecido abuelo. Gracias a la dirección, dice el crítico, todos los intérpretes están

relativamente creíbles y finaliza su crítica calificando el montaje de culebrón maniqueo.¹⁷⁷⁴

Para José Henríquez, este melodrama aburguesado, se queda en enunciado de situaciones sabidas porque sus personajes son planos y no tienen más asidero que la narración y el discurso de hechos ausentes. Considera que solo hay dos situaciones de interés dramático, la citada elipsis y la intromisión del criado en el conflicto. Sin embargo cree que no se exploran, que se quedan como datos de un texto lastrado, además de una convencional reflexión pública de la autora. Los actores, carentes de sustancia dramática, cumplen correctos y se esfuerzan en desarrollar sus relatos en medio de una intriga cuya superficialidad se carga de inverosimilitudes.¹⁷⁷⁵

Javier Villán habla de una catarata de enunciados morales y de sentencias incontestables sobre la vida y la condición humana, que se desploman sobre el espectador. Una obra que hábilmente llega a la traca final, sobrecogedora y efectista, pero en la que la desolación moral y degradación enunciada con tal evidencia narrativa y verbal, tiene efectos contradictorios porque es tal la negrura de esas atormentadas psicologías, tal el cúmulo de maldades, que el exceso provoca la sonrisa. Encontramos una explosiva gradación de sentimientos de odio, venganza o conveniencia, donde entra también un particular planteamiento de una lucha de clases con raíces lírico-afectivas y sexuales. Hay una escena especialmente tensa que, paradójicamente y pese a las ambigüedades ideológicas que pueda suscitar, es la más teatral. Se sospecha que el criado tendrá importancia en el desarrollo de los acontecimientos pero no que contribuya tan decisivamente a la traca final. El mensaje es claro y sus fogonazos salpican el texto de la obra: el criado no representa una clase emergente y su sentido, incluso en el triunfo, es puramente funcional y vicario, siendo el castigo, a manos de tan extraño sirviente, presentado como especialmente humillante. Concluye el crítico que el estatismo de la palabra literaria, del diálogo sobre el decorado fijo de una postal, puede ser una losa teatral, y aquí lo es.¹⁷⁷⁶

UN HOMBRE DE CINCO ESTRELLAS. AUTOR: María Manuela Reina. DIRECCIÓN: Arturo Fernández. INTÉRPRETES: Arturo Fernández, Inés Morales, María Isabel Cámara, Susana Martins, Silvia Espigado, Remedios Cervantes. Teatro Reina Victoria del 2-11-1992 al 11-4-1993.

¹⁷⁷⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Los reflejos de *Reflejos con cenizas* y otras cosas de María Manuela Reina”, *ABC*, Madrid, 7 de septiembre de 1990, pg. 94.

¹⁷⁷⁵ Crítica de HENRÍQUEZ, J., “Un melodrama burgués”, *YA*, Madrid, 9 de septiembre de 1990.

¹⁷⁷⁶ Crítica de VILLÁN, J., “Destellos tenebrosos”, *El Mundo*, Madrid, 8 de septiembre de 1990.

Lo mismo que con *Alta seducción*, sucede en su siguiente comedia de éxito, *Un hombre de cinco estrellas*¹⁷⁷⁷ (1992), también interpretada y dirigida por Arturo Fernández, que se estrena en el teatro Imperial de Sevilla. Una comedia ligera, graciosa y bien escrita, conformista y machista, que busca el chiste a toda costa. En ella el hombre da una visión tabernaria y ocurrente de las relaciones de pareja, infidelidad y seducción. No se sabe qué proporción es de la autora, pues se dice que los textos escritos para Arturo Fernández se hacen irreconocibles cuando este los adapta a su público, estilo e intenciones. El narcisismo del actor le sirve para tratar la inmoralidad y deslealtad que nos rodea, de forma blanda y digerible. Se trata de hacer reír a toda costa. Arturo Fernández interpreta la pieza convencionalmente y busca su lucimiento. Él es el espectáculo y aparece rodeado de chicas atractivas, que raramente logran darle adecuada réplica. Cuenta con su público al que no defraudará porque el maduro galán da lo que se espera de él (Enrique Centeno).¹⁷⁷⁸

La crítica ha entendido el caso de María Manuela Reina como un misterio, el que protagoniza una autora bien dotada para la carpintería teatral, con un bagaje cultural más que apreciable, pero abocada al teatro más comercial, en el que ni siquiera después ha seguido intentando el éxito. Tras una sucesión de estrenos con inusitada rapidez y éxito de público desaparecerá drásticamente de la cartelera (Pérez Rasilla, 2003b: 2932). En suma, como titulaba Pérez-Rasilla en un artículo sobre ella, “una joven dramaturga para formas teatrales viejas”.

Rafael Mendizábal¹⁷⁷⁹ (*San Sebastián, 1940-Cádiz 2009*).

Dramaturgo tardío y prolífico, es un autor nuevo dentro del campo de la comedia de humor blanco, comedias dotadas de diálogo preciso, fluido, fácil e ingenioso y que alcanzan grandes éxitos de público en esta y la siguiente década. Un autor comercial y popular cuyo objetivo fue ganarse el favor del público con el humor, la ironía y la caricatura. En su producción dominan las comedias con personajes estereotipados, situaciones cómicas a menudo grotescas y un toque de acidez en los textos. También tocó

¹⁷⁷⁷ Sobre esta obra hemos trabajado para nuestro estudio con la edición REINA, 1993.

¹⁷⁷⁸ Crítica de CENTENO, E., “*Un hombre de cinco estrellas*”, *Diario 16*, Madrid, 3 de septiembre de 1992.

¹⁷⁷⁹ MENDIZÁBAL, RAFAEL, *Obras Completas, Vol. I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, XIX, X, XI, XII y XIII*, Colección Espiral Teatro. Ed. Fundamentos Madrid 2005.

los temas de la homosexualidad y el sida. Escribe unas cincuenta obras largas y más de cien piezas cortas. Un éxito de público, el sus obras, que rentabilizaron en escena la presencia de Rafaela Aparicio y Florinda Chico e hizo que siguiese estrenando, aunque con el tiempo fuera perdiendo espectadores (Víllora, 2003).

MI TÍA Y SUS COSAS. AUTOR: Rafael Mendizábal. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: Mercedes Aguirre, Florinda Chico, Rafaela Aparicio, Jesús Enguita, Manolo Cal, Celia Castro y Rubén García. ESCENOGRAFÍA: Enrique López. Teatro Fígaro del 21 de febrero al 9 de junio de 1985.

Entre sus obras destacan *Mi tía y sus cosas*¹⁷⁸⁰ (1985). Esta, su primera comedia, es la historia de Rafaela, viuda de un soldado de la división azul y Encarna, su sobrina solterona, quienes sufren todo tipo de penurias porque solo cuentan con la pequeña pensión de la primera. Para poder superar esta situación solo se les ocurre la idea de suicidarse ambas y envían previamente a los medios una carta en donde explican el porqué de su decisión. El primer intento es fallido, ya que cuando Rafaela intenta tirarse por la ventana se queda atascada en la misma. El segundo intento, abriendo la llave del gas, también es fallido porque esa misma mañana tras una revisión el gas fue cortado. Después de estos dos intentos descubren que les ha tocado la lotería, pero no todo va a ser felicidad, Rafaela recibe una llamada de Paco, el marido que creía muerto, y que regresa casado con una rusa para pedir su parte del dinero...

Una obra escrita para el lucimiento de las dos actrices protagonistas, Rafaela Aparicio y Florinda Chico, dos buenas actrices sobradas de gracia y que mantienen por sí solas el interés del público, de su público, que es mucho y popular. Ambas son capaces de poner lo que a la comedia le falte, de su cosecha personal. Tía y sobrina en la ficción, son capaces de representar todos los frentes de la farsa con una cordialidad y naturalidad desbordante. Así se manifiesta en esta comedia (Vicente Mosquete, 1985f: 32). Una obra cuyo texto resulta convencional, dentro del género cómico, y así lo reflejará la crítica.

Haro Tecglen dirá que Mendizábal escribe este remedo del viejo teatro cómico, que es una supuesta obra de teatro, cuya comicidad recae sobre las dos actrices principales depositarias de la simpatía popular.¹⁷⁸¹ López Sancho escribe que es “un texto para reírse ante imágenes inocentemente deformadas de la realidad inmediata”. La obra contiene un

¹⁷⁸⁰ El texto que hemos utilizado para el estudio de esta obra es MENDIZÁBAL, 1988.

¹⁷⁸¹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Supuestos – cosas de mi tía”, *El País*, Madrid, 28 de febrero de 1985.

toque a las pensiones de hambre y un retrato tosco pero vivo de las gentes que malviven soportándolas y critica a la vez cierta picaresca de la pobreza que quiere disimularse. Frases cargadas de pimienta, chocantes de sentido común y con un sentido crítico de la actualidad que se palpa en la calle y en las salas de estar con "tele". Un juguete cómico, en fin, subgénero barato, ingenuo, sin calidades dramáticas pero que da pie a Florinda y Rafaela para hacer de las suyas.¹⁷⁸² Y el crítico de *El Alcázar* (M.D.C.) dirá que no se engaña a nadie, que se trata de una obra ligera para entretener y hacer reír con las situaciones más disparatadas, que en algunas ocasiones, como el "tránsito" de las dos actrices al otro mundo, parece una especie de surrealismo festivo. Que tiene un argumento muy vario, que entrelaza mil situaciones de carácter sentimental, económico y festivo y un súper diálogo, establecido entre Florinda y Rafaela, que no decae a lo largo de toda la representación.¹⁷⁸³

MAÑANA SERÁ JUEVES. AUTOR: Rafael Mendizábal. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: Queta Claver, Gracita Morales, Valeriano Andrés, José Vivó, Aurora Redondo y Concha Tejada. ESCENOGRAFÍA: Mariano López. Teatro Lara del 7 de mayo al 22 de junio de 1986.

*Mañana será jueves*¹⁷⁸⁴ (1986) es una historia de amor por correspondencia en la que los sueños de sus protagonistas se hacen realidad. Durante veinte años las cartas semanales de un hombre casado, a quien no ha visto nunca y a quien ni siquiera ha intentado conocer directamente, alegran la vida de una señora que, finalmente, recibe la visita de aquel con su propuesta de matrimonio. La señora en cuestión, soltera, fondona y sentimental, es la dueña de una pensión habitada por varios personajes curiosos: un pretendiente solterón, mimoso y nada sentimental; una huésped, ochentona, que pasa el verano por las capeas y los ruedos; otra inquilina jovenzuela que quiere ser actriz; y una redicha criada que quiere ser torero. Todo permite alimentar la historia de esa fantasmal correspondencia.

Dice José Monleón que esta comedia es un juguete cómico de reglas matemáticas más que cordiales y un juego de equívocos más que relación de personajes vivos. Afirma el crítico que esta es una historia sin conflicto, donde las cosas pasan por voluntad del autor

¹⁷⁸² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Mi tía y sus cosas, un juguete cómico para Rafaela y Florinda", *ABC*, Madrid, 27 de febrero de 1985., pg. 72.

¹⁷⁸³ Crítica de M. D. C., "Florida Chico y Rafaela Aparicio, en un dueto cómico", *El Alcázar*, Madrid. 23 de febrero de 1985.

¹⁷⁸⁴ Para nuestro estudio de esta obra hemos utilizado la edición MENDIZÁBAL, 2005a.

y los personajes, no hablan por sí mismos, dicen lo que conviene a la anécdota. El diálogo es plano y actores y director se empeñan únicamente en hacer reír, siendo una historieta que se ajusta mal al estilo que autor y director le han impuesto, porque el artificio del juguete cómico casa mal con la pretendida humanidad de los personajes y acaba por divertir poco y no emocionar nunca.¹⁷⁸⁵ En la misma línea se manifiesta López Sancho para quien la obrita discurre mediante una serie situaciones chistosas, falsas situaciones, porque no tienen tensión dramática y ninguna impulsa o modifica la acción fundamental. No se puede tomar en serio este teatro, que carece de sentido de la realidad y no tiene músculo para subir a la irrealidad por la poesía.¹⁷⁸⁶

MALA YERBA. AUTOR: Rafael Mendizábal. DIRECCIÓN: Eduardo Fuentes. INTÉRPRETES: Rafaela Aparicio, Nancho Novo, Paloma Suárez, Ángel Pardo y Francisco Vidal. DECORADOS: Escena VI. Teatro Reina Victoria del 30 de marzo al 4 de julio de 1989. Se repone del 30 de abril al 1 de julio de 1990.

*Mala yerba*¹⁷⁸⁷ (1988), de nuevo Rafaela Aparicio al frente del elenco de actores, en esta obra en torno al tema de la droga. La *Mala yerba* del título es la marihuana y otras drogas, o metafóricamente los dos marginales hermanos que la venden en su destartado y sucio domicilio. Una estampa del mundo de "drogatas" y "camellos", de vendedores de "papelinas", de conciencia ofuscada con los peligros de su transgresión. Dos chicos atrapados por el tráfico de drogas: uno listo, el hermano mayor, que se justifica con el sueño futuro de comprar el pazo familiar en Galicia, perdido por expropiación a su madre; y otro, el hermano menor, ingenuo, que no se justifica, acepta la autoridad de su hermano, aceptando el peligro y legitimando su acción. El mayor de ellos es amo y protector del otro, débil y temeroso. El autor mediante un pretexto mete en la casa de los dos "camellos", procedentes de un mundo ajeno y en contraste con ellos, a una muchacha adorable, joven de respetable moral y a su abuela. Esta, recién llegada del pueblo, es una anciana irreducible, enérgica, instintiva, más maliciosa que inocente, que no sabe bien lo que pasa, pero sí lo que no debe pasar. La nieta, un mucho "liberada", lo que quiere es salvar de la cárcel a su hermano, cómplice de estos dos vendedores, que ha caído en manos de la policía.

¹⁷⁸⁵ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "Mañana será jueves", *Diario 16*, Madrid, 10 de mayo de 1986.

¹⁷⁸⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Mañana será jueves o tan largo me lo fiáis en el Lara", *ABC*, Madrid, 10 de mayo de 1986, pg. 82.

¹⁷⁸⁷ El texto de esta obra que manejamos en nuestro estudio de la misma es MENDIZÁBAL, 1990.

El primer acto es la descripción de este cuadro, dentro de un apartamento de Madrid. Con acción mínima, dinamizada por los sucesos del tráfico de drogas clandestino. El segundo progresa utilizando la acción de un guardia que se ha presentado antes, un buen policía, cumplidor pero comprensivo y tolerante y que descubre el tráfico de la droga. La solución se desliza al tópico del hermano mayor que, en situación límite, se sacrifica para salvar al menor, que en el fondo es inocente. El policía se apiadará de este y detendrá únicamente al ingenuo hermano mayor que, por otra parte, se ha enamorado de la chica. Finalmente vemos como triunfa el amor, la justicia y la ingenuidad de la analfabeta abuela. Los hermanos, diferentes, se complementan con las dos mujeres, también distintas. Son la cara y cruz de un fenómeno social pero las verdaderas víctimas, los drogadictos, quedan fuera. Su presencia se reduce a unos golpes de nudillos en la puerta o un reflejo de luz en el pasillo cuando se abre o cierra esta (Cerrato, 1989:28).

De apunte de sainete tragicómico con interior sórdido lo califica HARO TECGLÉN, quien dice que se muestra una situación alargada, disparatada, sin construir. Dará risa, indudablemente, aunque no quede la lágrima pendiente del ojo, ni el pensamiento busque otros vuelos.¹⁷⁸⁸ LÓPEZ SANCHO centra su atención en el personaje de la abuela, que es un figurón hecho a la medida de una actriz, viviéndolo como anillo al dedo para Rafaela Aparicio, monstruo de naturalidad escénica y cuya presencia vale por sí sola. Diálogo vivo, tomado del lenguaje natural del medio descrito. Personajes metidos en un decorado sórdido, naturalista y que define el melodrama que se instala en él.¹⁷⁸⁹ En esta línea se manifiesta ALBERTO DE LA HERA que ve en la comedia la interpretación y presencia en escena de Rafaela Aparicio. De ella dice que, acompañada del buen trabajo de los demás actores, es el éxito.¹⁷⁹⁰ CARLOS BACIGALUPE escribe que Mendizábal, prolífico donde los haya, imaginativo y trabajador, construye una anécdota sin moralizar ni elevar a tragedia la miseria de la droga. Ve en la obra una excusa para crear un papel a la actriz y con una comicidad apoyada en la disfunción generacional. Una abuela que no entiende qué demonios de asuntos tienen sus nietos. El lector-público coparticipa de la trama y es cómplice. Hay humor y no chistes, hay situaciones ingeniosas provocadoras

¹⁷⁸⁸ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Ya visto”, *El País*, Madrid, 2 de abril de 1989.

¹⁷⁸⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “El mundo de la droga en una estampa: *Mala yerba*, en el Reina Victoria”, *ABC*, Madrid, 5 de abril de 1989, pg. 86.

¹⁷⁹⁰ Crítica de DE LA HERA, A., “*Mala yerba*”, *YA*, Madrid, 3 de abril de 1989.

de hilaridad. Esa abuela que no entiende nada del rollo en su misma ignorancia crea todo un tratado de humor.¹⁷⁹¹

La síntesis crítica la pone ENRIQUE CENTENO que dice: Comedia de costumbres, de breve conflicto y lenguaje popular, con personajes levemente dibujados, ligera, con ingrediente melodramático y final de contenido equívoco. Un género sainetesco incluso por su moralina final. Con Rafaela Aparicio poco hay que añadir, todo gira en torno a su gracia y tierno desparpajo, que arranca continuas carcajadas. Está sustentada por Nancho Novo, que se esfuerza y se auto interpreta en exceso; Paloma Suárez, de cierta gracia y defectuosa dicción; Ángel Pardo, hermano deficiente y tartamudo; y un austero y verosímil Francisco Vidal. El director saca todo el partido posible a un texto insuficiente.¹⁷⁹²

Otras obras de Mendizábal son: *La noticia*, estrenada en el teatro Principal de San Sebastián en 1989, que crítica satírica contra el periodismo deshumanizado y nos cuenta la historia en la que la manipulación ejercida por cierto tipo de periodismo da un violento vuelco a la vida de sus personajes. Luego escribe *Las cuatro estaciones* (1989).

A MEDIA LUZ... CON FAMA. AUTOR: Rafael Mendizábal. DIRECCIÓN: Joaquín Cueto. INTÉRPRETES: Fama (Fernando Tellechea), Teresa Tomás y Juan María Segues. COREOGRAFÍA y BAILARINES: Daniel Andrisi y Eva Muñoz. MÚSICOS: Miguel G. Velasco, José L. López, José Amador Pablo y Oswaldo Larrea. Teatro Alcázar del 10 de agosto al 10 de septiembre de 1989.

A media luz con fama (1989) es un texto para una comedia musical sobre el tango. Un musical dramatizado del tango, protagonizado por la voz de Fernando Tellechea, conocido artísticamente como Fama. Se compone de tres cuadros escénicos, el primero, *Melena*, recoge una selección de tristes tangos, todos protagonizados por mujeres (Fama). El segundo, *Gardel*, rememora la historia del mítico cantante y sus más famosos tangos son cantados por Fama, esta vez con voz masculina. El último cuadro es un recital denominado *Fama* en donde se interpretan distintos tangos intercambiando las voces del protagonista. El montaje se adorna con la actuación de bailarines de tango y música en directo, un escenario que representa un viejo cafetín de Buenos Aires frecuentado por los actores, que son el hilo conductor de la trama musical.¹⁷⁹³

¹⁷⁹¹ Crítica de BACIGALUPE, C., “Mala yerba, de Mendizábal”, *El Correo Español*, Bilbao, 26 de agosto de 1989.

¹⁷⁹² Crítica de CENTENO, E., “Un sainete con Rafaela Aparicio”, *5 Días*, Madrid, 2 de abril de 1989.

¹⁷⁹³ Laficharosadeltrivial.blogspot.com.es. Entrevista al escritor Fernando Tellechea, Fama.

LA ABUELA ECHA HUMO. AUTOR: Rafael Mendizábal. DIRECCIÓN: Víctor A. Catena. INTÉRPRETES: Rafaela Aparicio, Sorja Elgea, Antonio Cifo, Pilar Alcón y Celia Trujillo. ESCENOGRAFÍA: Rafael Redondo. Estreno: 5 de agosto de 1990, en el Teatro Principal, de San Sebastián. En Madrid Teatro Cómic del 7-11-1990 al 31-3-1991.

*La abuela echa humo*¹⁷⁹⁴ (1990), segunda parte de *Mala yerba*, continuación que parte del momento en que Dimas, hermano mayor, abandona la cárcel. Obra naturalista, con tíos, chorbas y rollos del idioma coloquial de la calle y chistes de todos los calibres y un lenguaje directo. La acción no se mueve por motivaciones auténticas. El segundo acto se llena de escenas no teatralmente necesarias: La "lingerie" de profesional del amor de Julita es lo bastante sucinta para producir una escena casi porno con Juan; la inocencia de la abuela Rafaela, que resulta increíble, le da al autor para organizar otra escena entre abuela y putita, "colgadas" al fumarse unos porros de mariguana en una gran juerga, cuando el Riki y Juan están debajo de la mesa, temerosos de la llegada de polis o de los drogatas defraudados. Todo es válido para provocar un rosario de situaciones disparatadas, sofocos, chistes y desatinos que hagan reír al público: Comicidad derivada del cultivo de drogas es la terraza, de la confusión de harina por cocaína, de las urgencias sexuales de un ex fontanero convertido en diputado, la gorronería de la vecina, de los dineros de la ONCE, etc. Una obra de enredo tontorrón cuajado de idas y venidas de personajes tópicos que no van a ninguna parte (Flórez, 1991a: 41).

Dice López Sancho que este sainete navega difícilmente hacia un desenlace y que no tiene mensaje, ni reflexión sobre los problemas presentes en la sociedad. Considera que Mendizábal escribe para Rafaela Aparicio, protagonista y alma de esta obra, y que ella tiene toda la cuerda, que se pasa un poco pero que su naturaleza cómica brilla. Los chicos, dice, están sobreactuados porque el director quizá los ha estimulado hacia la exageración, que desvitaliza el texto y lo lleva a la farsa sin objeto. Finalmente pide a Mendizábal autocrítica, porque es un eficaz sainetero pero sus condiciones piden más esfuerzo y no basta dar solo para hacer reír.¹⁷⁹⁵ Para José Henríquez esta comedia, en tono menor, blanda y con mensajes, tiene debilidades de construcción y desarrollo, altibajos, ingenuas peticiones de complicidad al público para hacer creíbles sus enredos. Cree que la dirección podría mejorar el ritmo de algunos pasajes y pulir aquellos que exageran la

¹⁷⁹⁴ El texto que utilizamos en nuestro estudio de la obra es MENDIZÁBAL, 1991b.

¹⁷⁹⁵ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Entre Rafael y Rafaela, *La abuela echa humo* en el cómic", *ABC*, Madrid, 10 de noviembre de 1990, pg. 94.

farsa y la caricatura. Considera que el mayor acierto es devolver a un escenario a la veterana y gran actriz Rafaela Aparicio, porque ella sola es la función y sabe sacarle partido a todas sus intervenciones. Del contrapunto juvenil dirá que están en un tono digno.¹⁷⁹⁶ Y Mauro Armiño cree que Mendizábal sufre la mediatización de escribir para Rafaela Aparicio, que posee unas cualidades y condiciones físicas muy determinadas. Son muchos 84 años para estar dos horas sobre escena y la estupenda característica entra y sale sin demasiado motivo, para descansar, pese a los esfuerzos del autor por justificar sus apariciones y desapariciones. Pero dice el crítico que ella es el teatro, que el resto es ruido, y ello disculpa el hecho de que salga intermitentemente a intervenir en una historia sin apenas nudo. Más que historia es una situación, un chiste. Un texto de interés puramente económico y entretenimiento para público fácil. Los actores se mueven con la soltura disparatada del género. Hay errores de bulto como los ladrillos y lámpara del piso inferior subiendo por los aires cuando la terraza desplomada está en el plano del escenario, resulta así una caída hacia arriba pero que los espectadores admiten, son defectillos para una pieza de risa.¹⁷⁹⁷

DE CÓMO ANTOÑITO LÓPEZ, NATURAL DE JÁTIVA, SUBIÓ A LOS CIELOS. AUTOR: Rafael Mendizábal. DIRECCIÓN: Víctor A. Catena. INTÉRPRETES: Alfonso del Real, Mari Begoña, Ángela Bernalt, Alberto Magallares, Marisa Porcel y Manuel Salguero. Teatro Príncipe-Gran Vía del 29 de mayo al 21 de agosto de 1990. Esta obra se repone diez años después en el teatro Arlequín por la compañía de Manolo Codeso y Milagros Ponti con el título *Que hacemos con el chico*.

*De cómo Antoñito López, natural de Játiva subió a los cielos*¹⁷⁹⁸ (1990) es una pieza de tono surrealista y enloquecido, que cuenta la historia de unos chabolistas amenazados de desahucio, de pobres ludópatas, de sufridas amas de casa, de travestís, mendigas... Tiene una construcción narrativa lineal y plantea un curioso conflicto que lleva hasta la más extremada y sarcástica consecuencia. Antoñito López es un muchacho de Játiva al que sus padres reprochan ser bueno, les da miedo que no sea igual a los demás. En su habitación Antoñito habla con la Virgen y esta le da el don de hacer milagros, pero esto supone una desgracia, una molestia impropia de este tiempo porque al hacer sus milagros, a la coja le quitarán el subsidio de invalidez, al ciego el quiosco de cupones y el sordo

¹⁷⁹⁶ Crítica de HENRÍQUEZ, J., “Las picardías de una abuela llamada Rafaela Aparicio”, *YA*, Madrid, 19 de noviembre de 1990.

¹⁷⁹⁷ Crítica de ARMIÑO, M., “Las tablas de Rafaela Aparicio”, *El Sol*, Madrid, 9 de noviembre de 1990.

¹⁷⁹⁸ El texto que manejamos en nuestro estudio de la obra es MENDIZÁBAL, 1991a.

oye llegar por la noche al amante de su mujer. Todo ello implica que sobre su familia caerán abogados, masas, periodistas y el obispado. La Divina Madre en su sensatez llega a la conclusión conveniente de que este mundo no es para Antoñito López. El colmo llegará a su fin, en un sarcasmo risueño y ácido del sainete, cuando La Virgen le proporciona una ascensión a base de escalera plegable, que le manda por la ventana, y él trepa al cielo.

López Sancho nos describe la obra como una rápida sucesión de escenas dialogadas, muy divertidas, en las que Mendizábal sacude al pasotismo paterno, al sargentismo materno, al egoísmo de los exploradores de minusvalías físicas, a la miopía de los gobernadores, al sensacionalismo de la Prensa. Todo, dice, con naturalidad y exento de tentaciones filosóficas. El sainete está servido, es un espejo que recoge imágenes sin deformar apenas. Las exageraciones sirven a la risa, que es el fin. Vivos, divertidos y animosos están los estupendos actores, de antigua escuela, apropiados para el género y que hacen reír nueve de cada diez frases.¹⁷⁹⁹ Y para Haro Tecglen la historia contada es mejor porque quedaría resumida en vez de dilatarse tiempo y tiempo para llenar sin aportar nada. Así no se citarían gestos y palabras obscenas, no se sufriría con la pérdida de memoria de algunos actores y la ironía sería más perceptible. Según el crítico parece haberse ensayado poco y considera que el autor ha discurrido mínimamente este cuentecito. Dice que el público siente ganas de reír con Alfonso del Real, que se cohibe por respeto a lo sagrado y clerical y que se avergüenza de reír de lo obsceno. *La burguesía no pierde sus normas*.¹⁸⁰⁰

UÑA Y CARNE. AUTOR: Rafael Mendizábal. DIRECCIÓN: Joaquín Cueto. INTÉRPRETES: Mónica Cano, Ángel Pardo, Nancho Novo, Juana M^a. Segues y Radha Ayala. ESCENOGRAFÍA: Mariano López. Estreno: 24 de julio de 1990, en el Teatro Principal, de San Sebastián. No se estrena en Madrid

Otra obra suya, ganadora del Premio de Teatro "Ciudad de San Sebastián" y que no pisará los escenarios madrileños, es *Uña y carne* (1990). En ella, según Santiago Aizarna, prescinde de la vértebra del argumento, planta unos personajes medianamente delineados, les provee de un acento galaico acusado como elemento humorístico añadido y ya está. Considera el crítico que Mendizábal opta por pensar que cualquier cosa vale para el escenario, que puede prescindir de la vertebración del relato, la historia o lo que sea y que

¹⁷⁹⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "De cómo Antoñito López, natural de Játiva subió a los cielos", ABC, Madrid, 2 de junio de 1990.

¹⁸⁰⁰ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Mal teatro", El País, Madrid, 2 de junio de 1990.

unas cuantas ocurrencias dichas con gracia cumplen el propósito de una obra. Concluye que le parece asistir al desleimiento de un autor que en sus primeras obras presentaba perfiles de interés y que ahora lamentablemente baja la guardia. Dice que el autor tiene gracia, que esta le sobra para urdir diálogos con chispa, que posee un léxico y términos populares que por sí solos impactan; pero por otro lado advierte, que últimamente en su obra hay una falta de empeño en el trabajo y carencia en la coordinación de estos aspectos valiosos.¹⁸⁰¹

VIVA EL CUPONAZO. AUTOR: Rafael Mendizábal. DIRECCIÓN: Joaquín Carpio. INTÉRPRETES: Rafaela Aparicio, Valeriano Andrés, Marisa Porcel, Gabriel Salas, Borja Eljea, Celia Trujillo. Teatro Reina Victoria del 30 de julio al 20 de septiembre 1992.

*Viva el cuponazo*¹⁸⁰² (1992) es un sainete moderno y divertido, con lenguaje sencillo, que nos sitúa en un suburbio donde la vida no es fácil y la protagonista se desvela por su marido, un inútil y egoísta, hasta que la fortuna les depara un cambio de vida. Aparecerá otro hombre que la ilusiona.

López Sancho disecciona este estreno de verano, hecho a la medida de Rafaela Aparicio y lo tacha de sainete con aspiración a serlo, porque carece de problema. *El título no anuncia tema o conflicto sino desenlace.* Para el crítico solo hay una galería de tipos cómicos, de personajes marginales de barrio emergente, de chabolas ocupadas por inmigrantes, de profesionales del paro, de mini traficantes y de alguna familia en lucha con la pobreza y la ausencia de una política social reintegradora. Los personajes, apunta, están tratados de forma superficial, como subtipos cómicos, convencionales, que repiten mecánicamente el modelo inicial de su planteamiento. El mecanismo estructural hace que, desde el principio, cuando vemos que Angustias vende cupones entre sus actividades, para sacar dinero y mantener al vago de su marido Calisto “El filósofo”, bien con cupones auténticos o falsificados, sabemos que al final le tocará el cuponazo. El crítico reprocha al autor que con el dinero lo resuelva todo y no se moleste más, acabando así la cosa. Cree que ha abusado de su facilidad para el diálogo cómico y ha desperdiciado la oportunidad de convertir en seres humanos a sus personajes. Así, el sainetillo se queda en una nada y cansa pronto por las muchas repeticiones. Considera que la estampa social que retrata carece de profundidad, que el autor no se molesta en construir un verdadero

¹⁸⁰¹ Crítica de AIZARNA, S., “Dos parados y una mujer que levita”, *El Vasco*, San Sebastián, 26 de julio de 1990.

¹⁸⁰² Para nuestro estudio de la obra hemos manejado el texto de MENDIZÁBAL, 1994.

problema humano, ni en estructurar un problema social, al que no se molesta en acercarse. Poca sustancia pero la risa está asegurada, sainetillo de verano para salir a provincias y hacer reír.¹⁸⁰³

FELIZ CUMPLEAÑOS SEÑOR MINISTRO. AUTOR: Rafael Mendizábal. DIRECCIÓN: Fermín Cabal. INTÉRPRETES: Tomás Gayo, Iñaki Miramón, Valentín Paredes, Paula Sebastián, Luis Hostalot y Antonio Carrasco. ESCENOGRAFÍA: Ana Garay. Centro Cultural de la Villa del 19 de enero al 27 de marzo de 1994.

*Feliz cumpleaños señor ministro*¹⁸⁰⁴ (1992) es una crítica contra la corrupción política de la “cultura del pelotazo” de la época socialista. En ella establece una distancia con su producción anterior, ya que más que comedia es tragedia envuelta en melodrama, donde la sonrisa aflora con algunas replicas pero cuya intención es otra. Es una intriga con sorpresa, con un eficaz *flash-back* y unos personajes bien dibujados. Los protagonistas, todos chicos, que se metían mano en la época de estudiantes, se reúnen pasados los años con sus malas conciencias, con su pasado auestas, sus rencores y sus mentiras. La pasión amorosa, de naturaleza homosexual, será el desencadenante del drama, con un tratamiento de “pecado” añadido, ya que la obra presenta una descalificación implícita de todos los personajes por sus pecados de colegiales. La acción desembocará en la condena del más corrupto de todos ellos, el más hipócrita, el más poderoso, el que ha llegado a ministro de Justicia, despechado y rencoroso. Todo se desarrolla a través de una trama de intriga en la que se le va cercando hasta conseguir el fatal desenlace y la salvación del resto de sus antiguos compañeros.

Según Enrique Centeno esta es sin duda la mejor obra de Mendizábal y, apunta que, quizá sea por la vigorosa e imaginativa puesta en escena o por el buen trabajo de todos los actores. Concluye en su crítica que el contenido de la obra es equivoco, confuso y a veces rechazable en su oportunismo y en su ambigua moralidad, pero que el público la sigue con interés por su estimable arquitectura y su digno acabado.¹⁸⁰⁵

La misma crítica sobre la corrupción aparecerá en *Gente guapa, gente importante*, retitulada *Alta sociedad*. Después estrena:

¹⁸⁰³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “¡Viva el cuponazo! risa a la medida en le Reina Victoria”, *El ABC*, Madrid, 1 de agosto de 1992, pg. 82.

¹⁸⁰⁴ La referencia textual sobre la obra que manejamos en nuestro estudio de la misma es MENDIZÁBAL, 1995b.

¹⁸⁰⁵ Crítica de CENTENO, E., “El ministro malo”, *Diario 16*, Madrid, 19 de enero de 1994.

MUJERES (MARIPOSITAS LINDAS QUE JUGAÍS CON LOS QUERERES). AUTOR: Rafael Mendizábal, DIRECCIÓN: Paco Sagarzazu, Romualdo Salcedo, Rafael Mendizábal, Carmelo Moreno, INTÉRPRETES: Ana Paula, Tere Pro, Pilar Guerra, Ana Miranda. Teatro Muñoz Seca del 21 de marzo al 6 de abril de 1997.

*Mujeres*¹⁸⁰⁶ (1997) es un espectáculo compuesto por ocho monólogos para féminas: *Una lagrima cayó en la arena, Callada como una muerta, La binguera, Madre no hay más que una, Una mujer de armas tomar, El pitillo, Las mujeres malas y Naturalmente*. Ocho monólogos llenos de humor, ironía y agudeza con una unidad de fondo: la contradicción. La madre, aunque no hay más que una, es una abusona que tortura su hija; la mujer de armas tomar lo es porque se cepilla a quien se pone por delante; las mujeres malas lo son porque viven de su cuerpo, pero aquí son unas santas y la protagonista se esfuerza por evitar que una chiqueta se dedique a su antiguo oficio; también hay una infeliz, a la que se le aparece un santo y que lo único que consigue es la protesta de los que no se sienten satisfechos de los milagros que les resultan perjudiciales. Así sucesivamente. No atiende Mendizábal al rigor del monólogo interior. Las mujeres hablan más bien con seres invisibles, que no contestan, o bien, en alguno, se dirigen directamente al público. Estos falsos coloquios, cargados de comicidad por un fraseo ágil e ingenioso, plantean conflictos de este tiempo sin ser discursos a uno mismo, ni problemas psicológicos sobre el hombre y el destino humano. Son conversaciones de hoy, muy visuales y veraces, con alguien no visible e innominado.

El espectáculo es una menestra de monólogos, un menú de piezas cortas para ser cocinados uno a uno por una actriz. Afirma López Sancho que Mendizábal cocina a su gusto estos platitos teatrales en la línea del sainete del siglo XIX, que desembocará en los Quintero.

Mendizábal da en el clavo de la risa desde un psicologismo costumbrista, que hace de estas ocho piezas breves una descripción crítica, realista, penetrante, de lo que pasa aquí, a la mujer de ahora, liberada pero no tanto. Las piezas tienen aciertos de observación y construcción y personajes con diferencias formales con que el autor golpea con mucho cariño las tendencias femeninas de callar y salirse con la suya, de encontrar siempre justificable su pasado, de darse el gusto de

¹⁸⁰⁶ Nuestro estudio de la obra está basado en el texto MENDIZÁBAL, 2005c.

invertir en el bingo algunos milloneros de la cuenta corriente de su marido, o hacer siempre lo que les de la real gana (ABC, 23-02-1997).

Para el crítico no hay misoginia, hay comprensión y simpatía. Sucesos escénicos apretados, situaciones más allá del psicologismo y del costumbrismo, una sabrosa menestra que hace reír, pica a veces y acaba dejando buen sabor de boca. “Muy divertido”.¹⁸⁰⁷

UNA MALA NOCHE LA TIENE CUALQUIERA. AUTOR: Rafael Mendizábal. DIRECCIÓN: Rafael Mendizábal. INTÉRPRETE: Charo Reina. ESCENOGRAFÍA: Paco Reina. VESTUARIO: Herrera y Ollero. LETRAS DE LAS CANCIONES: Moncho Borrajo. MÚSICA: Rafael Rabay. Teatro Muñoz Seca del 27 de mayo al 12 de julio de 1998.

Una noche mala la tiene cualquiera (1997) es un monólogo, adaptación de la novela de Eduardo Mendicutti, en el que un travestí andaluz cuenta como pasó la noche del 23 de febrero de 1981, cuando el golpe de estado. Charo Reina encarna al pobre travestí que trabaja en un cutre escenario imitando a Charo Reina. En ese momento le sorprende la noche del 23F, por su cabeza desfilan las angustias ante un hipotético triunfo del golpe de estado y los imborrables recuerdos de toda su vida, desde su infancia en San Lucar de Barrameda hasta el decisivo paso que dio de hombre a mujer. Todo se salpica de coplas de “rompe y rasga” que hilvanan los trancos de una vida zigzagueante por el territorio de la marginalidad sexual. Un personaje que sublima en la parodia y el exceso sus miedos y heridas y que encuentra su sitio sobre un escenario, “maquillada como una puerta”, con peineta y bata de cola, simbiotizada en una folclórica sentimental.

La pieza es un recorrido vital, tierno y descarnado, que busca la risa pese a los horizontes de amargura, picante, procaz a veces y optimista siempre. Charo Reina canta y se imita a sí misma a través del filtro de un travestido. Un sugestivo y peliagudo juego de identidades superpuestas, de máscaras sobre máscaras, resuelto por vía del humor y la canción española. Un espectáculo con hechura de cabaret. La actriz y cantante, frescachona, desenvuelta y graciosa, llena el ligero trabajo de dramaturgia efectuado por Mendizábal, apenas sin transiciones ni progresión dramática. Un armazón leve,

¹⁸⁰⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Mujeres*, graciosa menestra de monólogos de Rafael Mendizábal”, ABC, Madrid, 23 de febrero de 1997, pg. 103.

entreverado de canciones, que hace que el público se ría, se emocione y aplauda (J. I. García Garzón).¹⁸⁰⁸

¿LE GUSTA SCHUBERT? AUTOR: Rafael Mendizábal. DIRECCIÓN: Ángel García Moreno, INTÉRPRETES: Emma Penella, Carmen Bernardos, Maria Massip. ESCENOGRAFÍA: Toni Corté. ILUMINACIÓN: José Luis Rodríguez, Teatro Fígaro del 17 de junio al 13 de julio de 1998.

*¿Le gusta Schubert?*¹⁸⁰⁹ (1998) trata sobre la eutanasia. La aplicación de la muerte dulce a Crista, una mujer dolorida en la etapa final de una enfermedad despiadada, que será proporcionada por Adela, una vagabunda mísera e irrespetuosa, que saca fuerzas de su tragedia: la muerte de su hijo por una enfermedad con la que luchó inútilmente y que la hundió en la miseria. Este personaje ya había aplicado antes la eutanasia y fue condenada por ello, pero su humanidad y sentido de la caridad la lleva a entrar en el mismo riesgo.

Una comedia de título ajeno porque, como dice Haro Tecglen, no hay relación con lo que pasa en ella y porque recuerda el *Aimez-vous Brahms?* La obra, continua el crítico, se plantea, anuda y resuelve en la última de sus tres partes. Las dos primeras, dice, solo sirven para marcar los caracteres: Crista, la que va a morir tiene dolores; Adela, la que va a matar se muestra enigmática y simpática; y una tercera, que se opone, resulta odiosa. La actriz protagonista -que interpreta a Adela- se identifica con lo más sensible de su personaje, al que aplica toda su bondad personal. El autor, apunta el crítico, aun transparentando su voluntad a favor de la mujer que acaba con la vida de la doliente, deja al público zonas para su conciencia, aunque no muchas. El tercer personaje tiene a cargo la oposición contra ese acto, una tarea desagradable. “Las tres resultan aburridas”.¹⁸¹⁰

Para López Sancho, en cambio, es un buen texto teatral, bien dirigido y que resulta una sugestiva lección de naturalidad escénica. Considera que hay por parte del autor una suerte de decepción o pudor en el cuidadoso texto. Los acontecimientos marchan inevitablemente y a la imaginación del espectador queda el descifrar lo que el escritor deja en la penumbra. Una enfermedad incurable, letal, golpea a estas tres mujeres y plantea frontalmente con respetuosa pulcritud hasta qué punto la eutanasia es una actitud

¹⁸⁰⁸ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “Charo Reina imita a Charo Reina en *Una mala noche la tiene cualquiera*”, *ABC*, Madrid, 4 de junio de 1998, pg. 99.

¹⁸⁰⁹ El texto que hemos utilizado para realizar nuestro estudio de la obra es MENDIZÁBAL, 2000a.

¹⁸¹⁰ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Eutanasia *¿Le gusta Shubert?*”, *El País*, Madrid, 22 de junio de 1998.

resolutiva justificable moralmente ¿Es moralmente lícito cuando se conoce lo implacable del destino, anticiparlo? Para Mendizábal el destino del hombre es inevitable: es la muerte y lo que no es destino es circunstancia. Así estas tres mujeres llegan al mismo desenlace por caminos distintos. Son caracteres agudamente definidos. Sus vidas las lleva por senderos diferentes pero ninguna en el fondo ejerce una verdadera libertad.¹⁸¹¹

CONTIGO APRENDÍ. AUTOR: Rafael Mendizábal. DIRECCIÓN: Carlos Ballesteros. INTÉRPRETES: María José Alfonso, Marta Puig, Paco Cecilio y Romi Vilar. Teatro Muñoz Seca del 16 de julio al 13 de septiembre de 1998.

*Contigo aprendí*¹⁸¹² (1998) trata, según el autor, sobre el eterno problema del amor interesado. Tres mujeres engañadas se unen para dejar al susodicho caradura “sin plumas y cacareando” (ABC, 16-07-1998).¹⁸¹³

Para Haro Tecglen, esta obra con título de bolero que se tararea y canturrea junto con otros a lo largo del montaje, es una obra donde el personaje es un “fresco”, que en tiempos de teatro cómico era el personaje característico, pero que aquí -ahora- tiene un papel breve porque se trata de que sus tres esposas -pasada, actual y futura- lo desenmascaren. Dice el crítico que tanto interpretación, dirección, como público -señoras contra el machismo- eran los adecuados.¹⁸¹⁴

GENTE GUAPA, GENTE IMPORTANTE. AUTOR: Rafael Mendizábal. DIRECCIÓN: Ramón Ballesteros. INTÉRPRETES: Vicky Lagos, Eva Cobo, Paola Santoni, Susana Abascal, Ángel de Miguel y Mayte Atares. Estreno en el Teatro Principal de San Sebastián el 8 de diciembre de 2000. En Madrid: Teatro Fígaro del 25 de abril al 20 de mayo de 2001

En *Gente guapa, gente importante*¹⁸¹⁵ presenta a cinco mujeres de la alta sociedad reunidas en Navidad, con una criada y un hombre de alquiler, que llegará después, y que completan los ingredientes de una comedia mordaz, con chistes y tacos. Una caricatura crítica, en tono burlesco, del ambiente que rodea la vida de los famosos. Según el autor, recrea comportamientos y sentimientos de algunos personajes que pueblan el panorama

¹⁸¹¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “¿Le gusta Schubert?: tres soledades según Mendizábal”, ABC, Madrid, 19 de junio de 1998, pg. 121.

¹⁸¹² Para nuestro estudio de la obra hemos utilizado en texto MENDIZÁBAL, 1999.

¹⁸¹³ Crítica de GUZMAIN, A., “Un donjuán en apuros”, ABC, Madrid, 16 de julio de 1998.

¹⁸¹⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Bolero de un fresco”, *El País*, Madrid, 28 de julio de 1998.

¹⁸¹⁵ En nuestro estudio de esta obra hemos manejado la edición del texto MENDIZÁBAL, 2008b.

nacional: “Los que de verdad son ricos, no los que viven a costa del faranduleo” (*El País*, 8-12-2000).¹⁸¹⁶

Varias mujeres, que se creen de alta alcurnia, se reúnen para asistir a la cena anual que ofrece el presidente del banco para el que trabajan sus maridos. La velada que se promete exquisita se convierte a través del cotilleo en una pesadilla donde cada una de las mujeres sacará su lado más oscuro. Una obra que, según el crítico Enrique Centeno, es una basura con personajes de ínfima calidad. “Una obra casposa e irrepresentable”.¹⁸¹⁷

Según Rafael Mendizábal sus mejores obras son *Mater amantísima*¹⁸¹⁸, estrenada en el 2003 en el Centro Cultural la Villa de Madrid, que es un melodrama que trata sobre el amor homosexual tocado por la enfermedad y la muerte. El sida visto desde la perspectiva de los padres del enfermo y su conflicto cuando su hijo les da la noticia de su enfermedad. La madre del chico homosexual, personaje principal, es una mujer que espera de su hijo un matrimonio y nietos pero comprenderá a su hijo en su tendencia sexual. El padre quedará desolado por la enfermedad de su hijo, pero para él, la homosexualidad de su hijo es algo que le enfurece y le parece peor aún que la enfermedad. El hijo muere y los padres adoptan a su amante, que también va a morir. El padre para entonces ha dejado de ser el opresor de su mujer y el enemigo de su hijo. La obra en el segundo acto volverá hacia atrás en una escena donde los amantes tras un feliz y amoroso desayuno descubrirán las manchas en la espalda del sarcoma de kaposi que anuncian el sida y la muerte. Esta escena de amor y felicidad entre los dos muchachos es para el crítico Haro Tecglen lo mejor de la obra porque ve en ella un diálogo muy hecho desde dentro, muy fresco y natural, todo lo que cree que le falta a las escenas familiares. El crítico considera la obra como un melodrama de amor y familia más.¹⁸¹⁹

Pasos en el techo es su último estreno, realizado en 2006 de la mano de Manuel Gallardo y Julia Trujillo, se inspira en hechos reales. Una obra cargada de odio y violencia, en la que el autor quiere proponer “una aproximación diferente” a la Guerra Civil, propone a los espectadores diversión y reflexión sobre la crueldad de los conflictos armados. Así narra los años de la República y la Guerra Civil a través de la vida de una familia madrileña de clase alta ofreciendo con ella “un alegato por la paz”.

¹⁸¹⁶ Espectáculos, “Mendizábal estrena hoy una comedia que ridiculiza a la “gente famosa”, *El País*, San Sebastián, 8 de diciembre de 2000.

¹⁸¹⁷ CENTENO, E., “El teatro del rubor”, enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.

¹⁸¹⁸ El referente textual de esta obra utilizado en nuestro estudio es MENDIZÁBAL, 2003.

¹⁸¹⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Amor y sida – *Madre amantísima*”, *El País*, Madrid, 20 de septiembre de 2003.

Otros títulos de este autor son *Cosas de la vida* estrenada en el Teatro Principal de San Sebastián; *Las cuatro estaciones* en el Teatro Romea de Murcia y *Banquetes familiares* estrenada en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares. También *¿Qué fue del sinvergüenza?*, *¿Qué hacemos con el chico?*, *El retrato de la baronesa Von Pfeiffer*, *Las que faltaban*, *Que me quiten lo bailao* y así hasta un total de cincuenta obras largas y más de cien cortas.

LAS NUEVAS TENDENCIAS

Introducción

El entramado dramático se sostiene en función de la rentabilidad, económica en el comercial y/o de prestigio en los nacionales. Uno de los riesgos de esta producción es la presentación de una obra de autor desconocido, pero en estos años, el éxito comercial no es pronosticable y va a surgir cuando nadie lo espera. Son años donde hay una generalizada e injusta sensación de crisis creativa. “Hay una apuesta por títulos de reconocido prestigio con el fin de no arriesgar en el negocio teatral” (Oliva, 2002: 259). En 1978 se ha creado el CDN, pero este solo favorece al autor español en contadas ocasiones, no se quiere arriesgar y los no considerados “clásicos” se ven como un peligro. En 1982 se busca impulsar la creación del nuevo autor teatral español y surge como consecuencia las subvenciones a festivales, nuevas salas y los tres proyectos fundamentales del INAEM: la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Centro de Documentación Teatral, y la Compañía Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Esta tendrá, como principio, un planteamiento que se propone seguir a rajatabla: “solo se va a producir en este centro obras de autores españoles o producciones creadas por colectivos o grupos españoles. Es decir, obras vivas, contemporáneas -con texto o sin él-, pero que puedan situarse en una nueva sensibilidad” (Pérez Coterillo, 1984c: 11).¹⁸²⁰ En definitiva, se trata de ofrecer un teatro de riesgo y minoritario. La sede central estará situada en la sala Olimpia, que “se pretende sea “un lugar específico” con una postura ética y estética determinada, sintetizada en la idea de libertad” (Matteini, 1988e: 33). Con todos estos proyectos se busca recomponer la vida teatral y crear un nuevo modelo de teatro, pero salvo los intentos aislados, como el del Alfil y las salas menores y las obligadas de CNTE, el equilibrio entre títulos propios y ajenos sigue siendo más un espejismo que realidad y se siguen repitiendo los eternos esquemas teatrales, tanto en la empresa privada como en la pública.

La empresa privada programa en sus tres vertientes: la de trasplantar espectáculos de fuera de nuestras fronteras que ya han demostrado su rentabilidad; la de programar textos

¹⁸²⁰ Según declaraciones de Guillermo Heras, director del centro, a Moisés Pérez Coterillo.

ligeros y de contenido amable; y por último, y excepcionalmente, los autores incuestionables como Buero o Nieva, con sus aciertos de taquilla y sus fracasos totales o parciales. Los centros públicos no escatiman medios económicos y ofrecen rigor y calidad sin traspasar demasiados límites de lo ya conocido. *Nombres y títulos que se repiten como si “nada nuevo se pudiera ofrecer”.* Sin buscar ampliar los horizontes de nuestro teatro sin escatimo de riesgo.¹⁸²¹

A comienzo de los años ochenta, la vanguardia caminaba por la senda del "happening", que invadía la intimidad del espectador obligándole a participar en el hecho teatral y provocándolo para que se integrase en la acción. Las formas alternativas y transgresoras del arte exigían medios para su desarrollo y por primera vez en la historia las principales innovaciones escénicas estaban en los teatros profesionales y no en los sectores marginales, como había sido hasta ahora. La Administración central da un paso más para favorecer, dentro de su propio ámbito, las novedosas creaciones. Surge así en 1985, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas que realizará una labor admirable y extraña a la propia esencia de la vanguardia. “Se ocupó de manera exclusiva de la actividad propia de autores, grupos compañías o colectivos próximos a un talante experimental o vanguardista” (Oliva, 2004: 122). Este fue el único intento de cobijar a los que se iniciaban en la escritura dramática, atendiendo también a la danza contemporánea. “Su objetivo es mantener un espacio abierto a todo tipo de lenguajes teatrales que opten por el riesgo y la experimentación” (Santa Cruz, 1990: 76). Su actividad va a cubrir distintas áreas del teatro, desde producciones propias a coproducciones, talleres, publicaciones etc. Para la dirección de este centro se va a elegir a Guillermo Heras, vinculado en su última etapa al grupo independiente Tábano:

A mí me gustaría retomar el espíritu de una serie de propuestas que quedaron formuladas, pero no se desarrollaron nunca. La forma de hacer, el estilo, el espíritu de los grupos independientes y los textos de autores que soñaron hacer algo diferente y que luego tampoco salió como ellos pretendían, porque no encontraron las condiciones precisas (Pérez Coterillo, 1984c: 11).

El CNTE programará una serie de autores representantes del teatro español de fin de siglo en la Sala Olimpia: Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, Ignacio del Moral, Sergi

¹⁸²¹ Revista Acotaciones nº1, Ed. Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid, 1990.

Belbel, Alfonso Plou..., a quienes va a dar un espaldarazo para su reconocimiento. Paralelamente irá dando a conocer a otros autores de obra más innovadora como Álvaro del Amo, Molina Foix, Javier Maqua, Marisa Ares o Leopoldo Alas... Durante casi una década trató de buscar la renovación de la literatura dramática y propició la realización de encuentros y publicaciones entre jóvenes creadores.

El CNTE también va a provocar críticas frecuentemente de autores de generaciones anteriores que no habían terminado de despuntar -por tanto sin sitio en el CDN- pero que a su vez están fuera del nivel de renovación exigido por las Nuevas Tendencias, son los dramaturgos que se quedaron sin sitio. Lauro Olmo dirá de las nuevas tendencias:

Mi preocupación, dentro del proceso de teatro experimental que hemos vivido, era ver cómo los aciertos eran mínimos, que lo más interesante era el proceso experimental en sí mismo, pero que se iba perdiendo poder de comunicación con el espectador, que era precisamente lo que a mí más me preocupaba. El teatro ha hecho incursiones en medios que no son suyos. Hay elementos que pueden ser aprovechados en determinados momentos, pero que no pueden apoderarse del escenario. En este sentido, el teatro vuelve ahora al reencuentro consigo mismo (texto, actor). Veo en todo este proceso mucho bachillerismo. Creo que está en manos de teorizadores, y me parece que las cátedras son sitios fenomenales, pero que los escenarios son otra cosa (Liberación, 24-02-1985).¹⁸²²

Guillermo Heras se defiende de todas estas acusaciones y dirá que:

Un centro llamado de Nuevas Tendencias Escénicas tiene que a tender justamente a esos términos: nacional, nuevos tanto por biología como por actitud, y el concepto de tendencia escénica es un concepto amplio: espacios, dramaturgias y públicos nuevos, un teatro, que aunque fragmentario sea también de participación intelectual activa por parte del espectador (Fernández Lera, 1985f: 23).

Si estos autores de las *Nuevas Tendencias* parten de la estructura convencional de la escena para destruirla, “un grupo de creadores, más jóvenes aún, proponen no solo la

¹⁸²² Entrevista a Lauro Olmo en el Suplemento Cultural, *Liberación*, Madrid, 24 de febrero de 1985.

eliminación de la narración lineal, sino la desaparición del personaje dramático, como entidad textual, así como la subjetividad absoluta del lenguaje” (Oliva 2004: 180). A través de estos va a surgir otro fenómeno de la década es el nacimiento de pequeñas salas que acogerán un tipo de teatro, solo apto, en principio, para minorías, que se va a denominar *La Alternativa* y que mostrará el trabajo de nuevos creadores que se agruparán bajo el epígrafe de *Teatro Contemporáneo*. Estas salas, que en principio acogerán lo más radical en teatro, paulatinamente irán relajando sus programaciones dando cabida a un más amplio espectro de espectáculos. “Buscan nuevos lenguajes, premisas de creación distintas de las convencionales. Cada Sala muestra una intención determinada de compromisos ideológicos y estéticos en su programa o producciones” (Luque Tagua).¹⁸²³

Por último queremos reflejar como en estos años, bajo el auspicio de los Teatros Nacionales, se van a rescatar y estrenar algunos textos de la vanguardia del veintisiete que permanecían inéditos en la escena y que producirán verdaderos acontecimientos escénicos. Textos de Lorca, Alberti, Gómez de la Serna o Bergamín tendrán la oportunidad de cotejarse con el público y mostrar sus valores.

VIEJAS VANGUARDIAS EN NUEVAS TENDENCIAS

La historia del teatro español es la historia de una escena perdida, que lo fue para la generación realista y anteriormente para los dramaturgos del 27 y las vanguardias históricas. Tardía y lentamente van a llegar a la escena textos teatrales olvidados de las vanguardias españolas. Un teatro de difícil representación que en su día no pudo ver la luz.

La empresa privada se movía dentro de la relación oferta-demanda y decía Bergamín, era congruente que, dadas las demandas del público, sus obras, su literatura, su pensamiento, su amor a lo distinto y a la paradoja, fueran rechazados. El compromiso político, su oposición a la sociedad tradicional supone un teatro distanciado del sector que controlaba y sostenía la escena. Ahora, en estos años, se trata de hacer vanguardia desenterrando corrientes y movimientos estéticos de otras épocas. Corrientes y movimientos que perteneciendo al pasado son nuevos en los escenarios españoles. Nuestros autores Valle, Unamuno,

¹⁸²³ Luque Tagua: “Un acercamiento a las salas alternativas” –bidebarrieta.com, pg. 148.

Bergamín, Azorín, Alberti, etcétera, no tuvieron en su día los actores y directores necesarios. Estamos ante textos que nada tienen que ver con el realismo psicológico o con el concepto tradicional de acción y personaje; ante textos que no contienen ningún modelo tácito de representación y que aparecen, más bien, como punto de partida de un sistema de códigos que es preciso construir. Autores que forman parte de la historia frustrada de la vanguardia escénica española. Tienen un pie en los años veinte y otro en el espíritu de nuestros días. Es lo único que cabía hacer. Metiendo al fin en nuestro discurso teatral las páginas que nuestra sociedad no supo o no quiso escribir cuando la experimentación era el gran placer intelectual de la escena europea. (Monleón).¹⁸²⁴

En aquellos tiempos se quería romper el teatro mismo, su sistema de divos y empresarios, diseñado por la burguesía a su imagen y semejanza. Cuando en el estreno en 1931 de *El hombre deshabitado* se produjo una esperada polémica, manifestada entre bravos y fueros de un público y una crítica desigual, Alberti, al terminar el accidentado estreno, en su saludo final desde el proscenio, cuando profirió los gritos: *¡Viva el exterminio, muera la podredumbre del teatro actual!*, se refería a ello. Estaba convencido de que la escena debía y podía transformarse artísticamente y a la vez transformar. Condenaba así el teatro dominante de aquellos años anteriores a la República. (El País, 16-10-1988).¹⁸²⁵ Otros gritos en este sentido de autores del 98 y el 27 -Unamuno, Valle, Azorín, Gómez de la Sema, Lorca y otros- finalmente perdieron la batalla contra Benavente, Marquina, los Quintero o Pemán, por citar los de más éxito.

De todos los proyectos de renovación teatral del primer tercio de siglo, solo Valle y Lorca consiguen derribar los muros del rechazo y la incompreensión. Los demás como mucho fueron publicados. Fue un teatro que fracasó y con ello perdió el teatro español, como fenómeno teatral, la ocasión histórica de situarse en la mejor línea del teatro europeo contemporáneo. Ahora, en estos tiempos de democracia, se quieren rescatar y darlos a conocer a través de la escena. Escritores de la generación del veintisiete como García Lorca que ya había estrenado gran parte de su obra pero que tenía pendiente sus piezas más vanguardistas -tan solo *El maleficio de la mariposa* había vivido el estreno y resultó un estrepitoso fracaso-. Ahora se irán estrenando el resto de ellas y se produce la sensación de encontrarse con un «nuevo Lorca», un Lorca inédito en nuestros escenarios

¹⁸²⁴ Crítica de MONLEÓN, J., “La risa en los huesos”, *Diario 16*, Madrid, 28 de abril de 1989, pg. 42.

¹⁸²⁵ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Viva el exterminio”, *El País*, Madrid. 16 de octubre de 1988.

que muestra el teatro que defendía, un teatro entendido como emoción y poesía en la palabra, en la acción y en el gesto. Rafael Alberti también se rescatará para el escenario. Su teatro se caracteriza por la intertextualidad de géneros en su obra, situándose en el escenario del teatro moderno de su momento, con propuestas avanzadas y actitud totalmente renovadora. Su teatro, que está poco y mal representado, con obras escasamente editadas y difundidas y prácticamente ignorado por la crítica, se rescatará a partir de la transición y se producirán los estrenos de sus obras, ya vistas y estrenadas en otros países. También José Bergamín, cuyos textos se llenan de metáforas engarzadas, de formas lapidarias de palabras que buscan facetas nuevas, significados inesperados, sorprendentes y poéticos, y sobre el que pesan sus estudios sobre el conceptismo quevedesco, sobre Lope y Calderón, se va a rescatar para la escena. Es un malabarista de la palabra al filo del creacionismo. Escasos fueron sus montajes debido a la densidad ideológica y la poca aceptación entre el público de su época (Oliva, M.V., 1988: 27-28). No estrenó en los años en que su producción dramática estuvo viva pero ahora nos llega como nueva tendencia. Gómez de la Serna, vanguardista ya histórico, llega junto a Bergamín, como un absoluto desconocido de manos del CNNTE. Este escenificará tres de sus obras cortas escritas a principios del siglo XX. Y finalmente, Gabriel Celaya, un conocido poeta, que escribe para teatro *El relevo*, en 1971. Una obra que contiene el espíritu de la época en la Residencia de Estudiantes, que lo orientaron por los caminos del surrealismo y el juego onírico y poético.

Federico García Lorca¹⁸²⁶ (1898-1936).

Es el único autor de la Generación del 27 que tuvo presencia constante en los escenarios españoles. Alternó poesía y teatro. En su producción teatral de ven reflejadas la vertiente renovadora y la tradicional, aunque esta siempre tuvo elementos de aquella. Dentro de obra vanguardista tiene títulos como *El maleficio de la mariposa* (1920), *Títeres de cachiporra* (1923) que son farsas guiñolescas, *La zapatera prodigiosa* (1926), *Amor de don Perrimplín con Belisa en su jardín* (1928), *El retablillo de don Cristóbal* (1931), *Así que pasen cinco años* (1931), *El público* (1936) y una obra que dejó inconclusa, *Comedia sin título* (1936). Junto a estas escribió otras piezas, breves y de corte experimental, como *El paseo de Buster Keaton* (1928) o *La doncella, el marinero y*

¹⁸²⁶ Sobre Federico García Lorca hemos manejado como bibliografía: RUIZ RAMÓN, 1986.

el estudiante. Dentro de la vertiente tradicional están los títulos más representados y conocidos del autor y que son aquellos que desde el primer momento verán la escena: *Mariana Pineda* (1925), *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934), *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) (Navarro Durán, 1995: 160-162).

En estos años en que centramos nuestro estudio su vertiente vanguardista va a aflorar en escena y estos renovadores textos serán estrenados, casi todos bajo el auspicio de los teatros nacionales. El primero será *Así que pasen cinco años*, drama escrito en 1931, que se representa por primera vez en España el día 19 de septiembre de 1980 en el Teatro Eslava de Madrid.

ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS. AUTOR: Federico García Lorca. DIRECCIÓN: Miguel Narros. INTÉRPRETES: Guillermo Marín, Esperanza Roy, Helio Pedregal, María Luisa San José, Carlos Hipólito, Miguel Ángel Egea, Isabel García Lorca, Soledad Malla, Pedro Martín, José María Muñoz, Amaya Curieses, Julián Agudo, Begoña Valle, Virginia Mataix, Claudia Graví, Jesús Manso y José Pedro Carrión. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: José Hernández. MÚSICA: Díaz A. Pérez. INSTRUMENTISTAS: Rojas y Robles. ILUMINACIÓN: Francis Maniglia. Teatro Eslava del 19-9-1978 al 7-1-1979.

*Así que pasen cinco años*¹⁸²⁷ (1931) es un drama surrealista que Lorca escribió después de su decisivo viaje a Nueva York. En España se estrenará por primera vez en 1975 y será a cargo de los alumnos de Liceo Francés de Madrid. Su estreno comercial se producirá en el Teatro Eslava el 19 de septiembre de 1978. A partir de este momento sube a los escenarios ya con cierta regularidad. En 1986 será en montaje de Atalaya Teatro con dirección de Ricardo Iniesta y que en Madrid se verá en el Círculo de Bellas Artes (15 de septiembre de 1986). En 1989 Miguel Narros ofrecerá una nueva puesta en escena. Según el director la obra teatral, en tres actos, se había ensayado en el club Anfístora, dirigido por Pura Ucelay, dos meses antes del asesinato de García Lorca, en 1936. Pero el montaje no pudo llevarse a efecto como consecuencia de la guerra civil española. Finalmente veintisiete años después de haber sido escrita, en enero de 1959, se estrenó en el teatro Recamier de París. Tuvo entonces escaso éxito por ser una obra muy distinta a las más conocidas como *Mariana Pineda*, *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba*. Esta pieza, en su temática y complejo simbolismo, se relaciona con *El público* (1930) y con su ciclo *Poeta*

¹⁸²⁷ El texto de referencia para nuestro estudio es GARCIA LORCA, 1954.

en Nueva York. Representada en el extranjero permanecía inédita en España y con los nuevos aires democráticos verá la luz en 1978 (*El País*, 20-09-1978).¹⁸²⁸

En la pieza, un joven, enamorado de su amada, le cuenta a un viejo que, por causas que no son de explicar, *yo no me casaré con ella... hasta que pasen cinco años*. El joven, ser puro, desligado del contorno real, solo vive y nos hace vivir la intimidad de sus sueños y deseos. Todos los demás personajes -el niño muerto, el gato muerto, el jugador de rugby, el maniquí, el payaso, arlequín y los jugadores de cartas- son símbolos de apetencias, de ideas, de sensaciones y de vivencias subconscientes. Toda la obra ocurre en la cabeza del protagonista, el joven. La muerte, para Lorca, es una trampa del hombre para llegar a la nada, para empezar de nuevo. El punto de ruptura no es buscar la salvación o la condena sino volver al comienzo. El espectador percibe situaciones o emociones en la misma confusión que el protagonista, que no sabe si quiere dar el paso a su inconformismo. En el primer acto el autor plantea de forma filosófica o metafísica lo que después desarrolla en claves de juego poético y lírico. En la obra hay una transformación de la imaginación del hombre que parte de hechos reales. Los gritos son angustia existencial, la gata apedreada, la condición de la mujer, la novia, el ideal poético o el político que defrauda. Esta aparente dificultad de comprensión se da en un montaje lúdico, lleno de vitalidad, con el grito de libertad que era Lorca, en una interpretación natural y analítica. Es el tema del hombre que no sabe si sigue esperando o se rebela contra las circunstancias. Una masturbación espiritual entre un ideal y lo que el ideal exige como realidad (Guerenabarrena, 1989c: 5-10).

La función de Narros comienza con unos fragmentos de cartas de Lorca, que reflejan el mundo poético de *Así que pasen cinco años* y ayudan a desvelar los símbolos perseguidos por críticos e historiadores. El tema de la obra es, en palabras de Federico, «el tiempo que pasa». El montaje intenta potenciar el valor de las imágenes poéticas y surrealistas del texto. El surrealismo fue abortado por la guerra española y la segunda mundial, pero cree el director que sigue teniendo una fuerza profética tremenda y que aportó una estética revolucionaria a la cultura. Para Lorca el surrealismo parte de lo real, el inconsciente de cada uno tiene un conocimiento real. Este es el teatro que quería hacer y luchó para que le entendieran, sabía llegar al público popular, no a través de una forma onírica o realista sino a través de los sentidos. Las claves en imágenes están claras para

¹⁸²⁸ Crítica de SAMANIEGO, F., “Miguel Narros dirige *Así que pasen cinco años*”, *El país*, Madrid, 20 de septiembre de 1978.

permitir la identificación de personajes y situaciones. Esta estética teatral está en otras obras suyas pero con concesiones bastante directas a un público burgués. “No sabemos si la obra se va a «entender», pero de lo que no tenemos duda es que se va a sentir” (*El País*, 20-09-1978).

El Centro Dramático Nacional, de la mano de Lluís Pasqual, va a ofrecer en la década de los ochenta “un nuevo” Federico García Lorca. Presentará unas producciones innovadoras de las dos obras realistas y la escenificación de sus piezas cortas. Veremos un Lorca no tradicional ni andalucista, un Lorca fuera de su trilogía rural de paisaje y cultura andaluces. Los trabajos sobre estas obras, no estrenadas hasta ahora, van a cuestionar la imagen aceptada de Lorca, la imagen de un gitano con trágica conciencia social, lleno de color y que toca las castañuelas.

5 LORCAS 5. Espectáculo formado por cinco piezas cortas de Federico García Lorca: *EL PASEO DE BUSTER KEATON / LA DONCELLA, EL MARINERO Y EL ESTUDIANTE / ESCENA DEL TENIENTE CORONEL DE LA GUARDIA CIVIL / DIÁLOGO DEL AMARGO / EL RETABLILLO DE DON CRISTOBAL*. DIRECCIÓN: Lindsay Kemp / José Luis Castro / Joan Baixas / Lluís Pasqual / José Luis Alonso. INTÉRPRETES: Jesús Ruyman, Churry de Alé Jopi, Alejandra de Alé Hopi, Guillermo Montesinos, Adolfo Vargas, Óscar Miralles, Helena Berthelius, Claudia Gravi, Lola Peno, Javier Castellanos, Juan Ramón Pérez, Eufemia Román, Rosario García Ortega, Ana María Ventura, Carlos Kaniowsky, José Antonio Gallego, César Sánchez, Al Víctor, Enrique Escudero, Antonio Banderas, Nacho Martínez, Pepo Oliva, Juan José Otegui, Alfonso del Real, Milagros Martín, Pedro del Río, Chari Moreno, Antonio Cifo, Fernando M. Navas y Víctor Villate. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Gerardo Vera. MÚSICA: Carlos Miranda / Paco Aguilera / Paca Rodrigo / Carmelo Bernaola. MÚSICOS: Alberto Álvarez, Luis Miguel Correa, Espejo, Ignacio Martín, Belén Mejías, Antonio Nacher, Miguel Almonacid, Antonio Seijó, Antonio Pallarés, Francisco Pardo. Teatro María Guerrero del 22-10-1986 al 1-1-1987. Posteriormente se estrena otra puesta en escena de *El paseo de Buster Keaton* en el Teatro La Abadía del 13 al 15 de noviembre de 1988

5 Lorcas ¹⁸²⁹ se compone predominantemente de obras cortas y poco familiares, cinco obras cortas al margen de los grandes éxitos teatrales de Lorca, que se alejan de los tópicos del autor abierto a los movimientos de vanguardia. En 1926 Lorca escribe a su amigo Melchor Fernández Almagro: “Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales, que acaban todos ellos con una canción. Ya tengo hechos *La doncella, el marinero y el estudiante, El loro y la loca, El Teniente Coronel de la Guardia Civil, Diálogo en la biblioteca de Filadelfia y Diálogo de la danza* que hago estos días. Creo

¹⁸²⁹ Los textos de referencia en nuestro estudio están en GARCIA LORCA, 1954.

que tienen interés, son más universales que el resto de mi obra...” De todo este material se eligen cinco obras para poner en escena conjuntamente en un espectáculo auspiciado por el CDN. Son *El paseo de Buster Keaton*, título definitivo de *Diálogo en la biblioteca de Filadelfia* y que dirigirá Lindsay Kemp; *La doncella, el marinero y el estudiante* que dirige José Luis Castro, obra que presenta un rechazo a la narrativa lógica en favor de una estructura dramática que desafía las tendencias seguras de la obra realista y establece un proceso de reapropiación y erudición. También se incluyen *Diálogo del Amargo* dirigida por Pasqual y *La escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil* a cargo de Baixas, ambas obras habitan un territorio más familiar, el de los gitanos. Estas dos piezas se van a posicionar en el programa intercaladas entre piezas más fragmentadas que permiten una yuxtaposición de los diferentes “Lorcas” e impiden la lectura de Lorca a través de coordenadas establecidas. En una segunda parte del programa se representa el *Retablillo de Don Cristóbal (farsa para guiñol)* dirigida por José Luis Alonso. Cada pieza está dirigida por directores diferentes, con cinco decorados y cinco repartos.¹⁸³⁰ Según Gerardo Vera, encargado en esta ocasión de la escenografía y vestuario, *5 Lorcas 5* lo conforman: un prólogo, *El paseo de Buster Keaton*, que responde en su puesta en escena a su fuente de inspiración, el cine, y que se concreta en un plató como escenografía; tres espectáculos en una línea de montaje homogénea, con tonos tenebristas y de claroscuros, que son *La doncella, el marinero y el estudiante*, *La escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil* y *Diálogo del Amargo*; y un epílogo, *El Retablillo de Don Cristóbal*, más colorista y en sintonía con la tradición popular, que rompe y contrasta con el resto de las piezas, no siguiendo la línea de sobriedad de los que le preceden (Población, 1986f: 20-21).

Dice López Sancho que estas obras son mínimos y delicados poemas, semillas a veces de situaciones y temas dramáticos posteriormente desarrollados. En ellos, considera que Lindsay Kemp desarrolla con escasa forma el primer ejercicio añadiendo figurantes y recargando, que deja pobre y desvalido al Buster Keaton y que encarga a un narrador de leer las acotaciones -lo bastante mal- para liquidar la poesía de Lorca. Cree que José Luis Castro, en su dirección, convierte el deseo de la doncella de abrir ventanas en cerrarlas y su inaccesibilidad de muchacha ventanera, que acabaría siendo auxiliada por los poetas, ya ha desaparecido. De Joan Baixas dice que acierta a petrificar al teniente coronel de la Guardia Civil y a reduplicar sus afirmaciones en eco del sargento, obteniendo una

¹⁸³⁰ DELGADO MARÍA, *Los Lorcas desconocidos de Lluís Pasqual*, dspace.uah.es

comicidad inesperada. Destaca de Lluís Pasqual que obtiene un hermoso efecto plástico a base de negro absoluto, cañón de luz y grúa pero, cree el crítico, que las prolongaciones cinematográficas encorsetaron la poesía de Lorca y que el didactismo llegó a su colmo en las advertencias filmadas previas al Retablillo. De este destaca que José Luis Alonso no utiliza muñecos sino que amuebla a sus actores y que resulta una puesta en escena ingeniosa que dio a la noche un nivel de verdadero teatro. En definitiva considera que hay un gran despliegue de medios para una anécdota dentro de las calidades escénicas y más fronterizas de la inspiración y el arte lorquianos. *“Todo resulta recargado, ralentizado, para estirar lo que por sí era fugaz, relámpago poético y no solo en el tiempo sino en la plástica tétricamente oprimida por los oscuros tonos del semidesnudo escenario”*.¹⁸³¹

EL PÚBLICO. AUTOR: García Lorca. DIRECCIÓN: Lluís Pasqual. INTÉRPRETES: Alfredo Alcón, Antonio Duque, Pedro María Sánchez, “Chacho”, Tomás Alfonso Martínez, Carlos Manuel Díaz, Joan Miralles, Ismael Abellán, Juan Meseguer, Asunción Sánchez, Esther Gala, Maite Brik, Ángel Pardo, Vicente Díez, Nacho Bressó, Carlos Velasco, José Luis Santos, Maruchi León, Manuel de Blas, Paola Dominguín, Juan Echanove, Juan Matute, Chema de Miguel, Valentín Paredes, José Coronado, Carlos Iglesias, Gaspar Cano, Francisco Lahoz, Maruja Boldoba, Manuel Márquez y Walter Vidarte. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Fabia Puigserver. MÚSICA: Josep María Arrizabala. COREOGRAFÍA: Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi. Estreno en el Piccolo Studio de Teatro de Milán (Italia) el 12 de diciembre de 1986. Teatro María Guerrero del 16 de enero al 19 de abril de 1987. Se repone después del 8 al 26 de junio de 1988.

*El público*¹⁸³² llega al escenario más de cincuenta años después de su escritura. Un poema dramático dentro de la corriente surrealista. Un texto que es una revulsiva declaración de autenticidad humana y un juego de ocultamientos en lo ambiguo o en lo universalizado. Una aventura intelectual y poética. Lluís Pasqual se acerca a este texto sin una lectura reverencial, como a un juego que reconociese y celebrase la interacción de registros lingüísticos, dramáticos y las excéntricas acotaciones. El drama en cuadros prescinde de toda coherencia temporal o espacial y ofrece una mezcla de personajes cuyas relaciones nunca se definen de forma concreta y Pasqual lo realiza visualmente a través de distintos estilos actorales y una coreografía de movimientos que se resiste a ser catalogada. La teatralidad es la elección definitiva de este director.

¹⁸³¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “García Lorca, en píldoras, en el escenario del María Guerrero”, *ABC*, Madrid, 23 de octubre de 1986, pg. 77.

¹⁸³² El texto que utilizamos como referente en nuestro estudio es GARCÍA LORCA, 1954.

Lorca en este poema dramático, rompedor de todos los moldes del teatro europeo, hace protagonista a un director, que busca hacer un teatro libre, un teatro en que la máscara, desterrada, ceda a la verdad. Llevando la verdad hasta las transgresiones morales que le hieren y que no se limitan al mundo sexual de los personajes pirandelianos. Va más allá de la búsqueda de la exaltación del amor homosexual, va a la justificación del amor universalizado. Los personajes se van viendo unos en los otros, a veces son desdoblamientos de sí mismos, juegos de espejos más violentos y crueles que en Genet. Un texto incompleto donde el autor es críptico en el lenguaje y en la superposición de escenas pero sincero y espontáneo en la expresión de su pensamiento trágico (Pérez Coterillo, 1987b: 4-12).

López Sancho en su crítica nos describe el espectáculo del que dice que Lluís Pasqual deja aparte las acotaciones del autor y prescinde de muchos elementos escenográficos marcados por este. Describe como instala la acción en un espacio desnudo, circular, teóricamente abierto en torno a un foro señalado por telones y que en estampa es el Teatro al Aire Libre en que se inicia el tema. Apunta como la clave temática está quizá en el sentimiento de escándalo de un “Romeo y Julieta” al uso en el que Romeo tiene treinta años y la Julieta es, en verdad, un muchacho de quince años. “*La verdad es un obsesionante “leit motiv” de los sucesos*”. Una puesta en escena que entra en el juego de Lorca con lo pictórico, con ricos telones usados simbólicamente como signo de los sucesivos planos en que se escalona la realidad escénica. Una intemporalidad en la semiótica vestimentaria para fundir un mundo intemporal, ya que el autor quiere romper, hacer estallar las convenciones e instalar un sistema de libertad y verdad. Ve la agilidad de dirección para dar movimiento, espacios penumbrosos y la libertad de lectura para los actores y que cuando llegan los momentos blasfematorios, insultantes, de vómito y provocación del poeta -Pascual no se cohíbe- los da con su irritante gratuidad y su obsceno simbolismo, alcanzando altos efectos plásticos y dramáticos. “*Lorca no está traicionado, ni mal servido*”. Termina diciendo que el espectáculo no es arrebatador, que no deslumbra pero que deja abierto el camino para nuevas elucidaciones teatrales y que incita a ensayos imposibles.¹⁸³³

Haro Tecglen expresa su incredulidad ante los textos que forman *El público* y de los que nunca supuso una obra homosexual. Lo veía como una tragedia de amor, como acto incompleto o imposible, como un fracaso de la totalidad amorosa sexual porque así

¹⁸³³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “El público, el provocador y escandaloso poema lorquiano, se presentó ayer en Madrid”, *ABC*, Madrid, 17 de enero de 1987.

aparece constantemente en su teatro de símbolos heterosexuales. Cree que Pasqual entiende la obra en el sentido de lo trágico y lo imposible de la persecución del uno por el otro de los amantes, que ha unido sin suturas visibles los fragmentos hasta darles unidad y que exalta la angustia entre lo real y lo fingido tomada por la metáfora del teatro, de lo que subyace en este o debe salir al aire libre para crear una posibilidad de transformación. Pasqual, dice, da continuidad a un texto desunido, continuidad a acciones dispares como la crucifixión y las siete palabras con la canción del pastor bobo. “*Una cuidadosa elaboración de metáforas escénicas*” y unidad en el trabajo actoral. “*Concordancia entre lo escrito y lo bellamente representado*”.¹⁸³⁴

COMEDIA SIN TÍTULO. AUTOR: García Lorca. Traducción del fragmento de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare de Jaime Gil de Biedma. DIRECCIÓN: Lluís Pasqual. INTÉRPRETES: Alfonso del Real, Pedro del Río, Chema de Miguel, José Antonio Correa, Cesáreo Estébanez, Juan Polanco, Marisa Paredes, Imanol Arias, Joaquín Molina, Carmen Rossi, Jesús Castejón, Ramón Madaula, Juan José Otegui, Walter Vidarte, Flora María Álvaro, Juan Echanove, Miguel Zúñiga, César Sánchez. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Fabá Puigserver. MÚSICA: Josep María Arrizabala. Teatro María Guerrero del 23 de junio al 16 de julio de 1989. Se repone del 6 de septiembre al 1 de octubre de 1989.

*Comedia sin título*¹⁸³⁵ es otra de las obras incompletas “imposibles” de Lorca. Es un fragmento del que se sabe poco, ni su fecha ni su intención. La última de sus obras que quedaba por estrenar. Una pieza que construye un espacio en donde el caos amenaza el mundo cerrado herméticamente dentro del marco del prosenio. Una declaración de amor y guerra al teatro. Esta pieza representada tendría una duración de media hora pero Pascual va a introducir fragmentos de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare que aumentarán su duración (Guerenabarrena, 1989b: 34-39).

Un montaje espectacular, según Rosana Torres, donde al final el escenario parece caerse. Un clima final creado en los últimos minutos cuando los espectadores casi acongojados terminan presenciando como se derrumba literalmente el escenario. El público, que no corre riesgos físicos, queda inmerso en la gran polvareda surgida de los escombros de lo que parece un teatro derruido. Actores y director no salen a saludar al final para ser coherentes con la función.¹⁸³⁶

¹⁸³⁴ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “La tragedia de un amor imposible”, *El País*, Madrid, 18 de enero de 1987.

¹⁸³⁵ El referente textual en nuestro estudio es GARCÍA LORCA, 1954.

¹⁸³⁶ Crítica de TORRES, R., “Lluís Pascual destroza el escenario en *Comedia sin título*”, *El País*, Madrid, 24 de junio de 1989.

Para Haro Tecglen es sostenible e inteligente la concatenación de lo que se suponen dos ensayos y la idea de ficción sobre realidad. Pero cree que la introducción estorba y la tragedia de verdad comienza cuando suenan las palabras de Lorca y los sucesos descritos por Él. Ese es el verdadero comienzo de la acción, que en este fragmento son dos muy enlazadas. Está, por un lado, la insatisfacción de Lorca por la impotencia del teatro, ya expresada en otros textos, y cuyas paredes habría que hacer estallar para que entre el aire y, por otra parte, el prólogo a la España de julio del 1936. Reconoce el crítico que Pascual crea o añade autoría pero sin variar el texto. Esta el pistolero fascista que mata y apunta nombres para denunciar y matar, la alusión a los militares sublevados, la exaltación del obrero, la matanza civil. Todo parece apuntar a que el director ayuda a Lorca en sus premoniciones pero Lorca ya había vivido ese pistolero en las calles y el olor de la Guerra Civil y es entonces cuando escribe una acción truncada como una advertencia, el texto más directo y más comprometido de su vida. La belleza no se contiene solo en la palabra sino en la acción. La destrucción final tiene un carácter positivo en su pensamiento.¹⁸³⁷

Cree López Sancho que Pasqual levantó un espectáculo de un puñado de cuartillas y que en esta obra, donde no hay más que motivaciones incipientes, crea un espectáculo cargado de significaciones. Destaca como el director da consistencia a las escenas y las adereza con signos posteriores al poeta. Un juego lícito, dice, lo mismo que alargar el suceso con las escenas de Shakespeare para proyectar sobre las metamorfosis de Titania y Puck la discusión sobre la verdad y la mentira. Todo habla sobre el repudio de la mentira del teatro para abogar sobre la verdad de la ficción. Finalmente escribe que Pasqual crea con gran maestría juegos de luces, mutaciones de escenario, conjugación de colores y el placer equivoco de las penumbras, que el juego de los actores es brillante y que todos los medios están orquestados con energía, con maestría.¹⁸³⁸

Rafael Alberti¹⁸³⁹ (Puerto de Santa María, Cádiz 1902- id. 1999).

Desde muy joven se dedica a la pintura, sin embargo, es la literatura donde consolida su creatividad, caracterizándose por la intertextualidad de géneros en su obra.

¹⁸³⁷ Crítica de HARO TECGLEN, E., “El orden reina en Madrid”, *El País*, Madrid, 25 de junio de 1989.

¹⁸³⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Comedia sin título* o como hacer gran espectáculo con muy poco texto”, *ABC*, Madrid, 24 de junio de 1989, pg. 103.

¹⁸³⁹ La bibliografía consultada sobre Alberti y su obra es: TORRES NEBRERA, 1982 y RODRIGUEZ RICHART, 2003.

Ideológicamente su vida está comprometida con el comunismo. Al estallar la guerra civil se alista en las Milicias y, junto a María Teresa León, lleva a cabo diversas campañas culturales en los frentes, ocupándose de los artículos de prensa en las filas republicanas. Prepara y realiza el desalojo de las obras de arte del Museo del Prado. En 1939 se exilia a París y después vivirá en Argentina y Uruguay. Fija su residencia en la ciudad de Roma en 1957 y en 1977 regresa a España y es diputado del Partido Comunista.

Como poeta escribe *Marinero en tierra* (1925), *Sobre los ángeles* (1928), *Sermones y moradas* (1929-1930), *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1930). Y ya en el exilio su obra continua con *Entre el clavel y la espada* (1941), *Retornos de lo vivo y lo lejano* (1952) y *Baladas y canciones del Paraná* (1954).

Su teatro se sitúa en el escenario del teatro moderno de su momento, con propuestas avanzadas y actitud totalmente renovadora. Un teatro acorde a los tiempos y a la evolución que se estrella con la anquilosada profesión teatral de principios de siglo y con un público acostumbrado a determinados modos escénicos, muy lejos de la modernidad y radicalidad vanguardista, que provocan los fracasos de sus obras. Sus propuestas antinaturalistas tienen vocación totalizadora y compleja, que presta atención a los elementos paratextuales reduciendo al mínimo la anécdota dramática en favor de los elementos espectaculares -músicas, bailes, guiñol, leyendas populares, folclore, narrador épico- que estilizan la acción.

Su primer teatro de corte surrealista comprende obras como *La pájara pinta* -guirigay lírico, bufo, bailable- (1926) y *El colorín colorado* -nocturno español en un solo cuadro- (1926). Esta última es una farsa popular con marcado carácter satírico y anticlerical, que está estilizada para un espectáculo esencialmente de arte, casi deshumanizado y sobre un aire de danza. Esta obra no llegó a término porque la radicalidad de sus propuestas influyó para que sus obras no alcanzaran la realidad escénica. Con el Misterio medievalista, *Santa Casilda* (1930), revaloriza el teatro clásico por sus posibilidades antinaturalistas, abandona su radicalidad hacia esquemas más usuales y elige un teatro poético de enormes repercusiones y eficacia en la taquilla. Esta vuelta a la palabra no supone la renuncia a lo estético ni la transigencia con el teatro discursivo del momento. Sin ceñirse al sentido religioso, se apartará de la fuente clásica y resaltará la anécdota amorosa entre Casilda y el Conde Diego Niño. En *Auto de fe* (1930), panfleto contra la ideología artística

deshumanizada, señala la senda de un teatro acorde a las preocupaciones artísticas de su tiempo¹⁸⁴⁰.

Estrenó sus dos primeras obras en épocas de fuerte compromiso político, así *El hombre deshabitado* -“Auto sacramental sin sacramento”- (1930) profundiza en la *reteatralización*. Es una obra de corte surrealista, un moderno auto donde plantea un problema teológico: cómo compaginar la presciencia y la omnisciencia divinas con la libertad humana. El autor toma partido por el hombre y cuestiona la legitimidad de la creación. La pieza tiene una estructura un tanto esquemática pero de propósitos innovadores. Después va a comenzar su etapa de teatro comprometido y revolucionario que inicia con el estreno de su obra republicanista *Fermín Galán* (1931), un romance de ciego en tres actos -diez episodios y un epílogo-, al parecer escrita por encargo de Margarita Xirgu. Escenifica el fracasado intento republicano de los oficiales Fermín Galán y García Hernández que acaba con la ejecución de los insurrectos en Jaca, cuando a Primo de Rivera le había sucedido el Directorio de Berenguer. Aquí sus preocupaciones pasarán a ser sociales iniciándose su proceso de politización intelectual. Este intento de pacto con la escena comercial y el público resulta imposible por la radicalidad de sus asuntos y maneras. El escándalo y polémica provienen no solo del tema, directamente político y revolucionario, o de la sátira contra la monarquía y la iglesia, sino de la utilización del “Romance de ciego” como forma escénica.

Después escribe dos farsas revolucionarias: *Bazar de la providencia* (1934), que es un grotesco guiñol irreverente y antiautoritario para una pieza de temática antireligiosa y *Farsa de los Reyes Magos* (1934), que critica no solo a la iglesia sino también a propietarios capitalistas y fuerzas del orden. Esta búsqueda de un teatro político y popular se bifurcará en la guerra hacia una línea artística y propagandística, ambos caminos van a confluir en *De un momento a otro* (1939), un drama de una familia española, en un prólogo y tres actos, que escenifica, en términos un tanto autobiográficos, la evolución psicológica de Gabriel, joven resuelto que, oponiéndose a su educación y a su propia familia, toma partido por los desprotegidos y apuesta por una revolución social que acabará con su vida en la tristemente decisiva fecha del 18 de julio de 1936, momento en que termina la pieza. Una obra de madurez dramática en que se perfila, de forma simbólica, el drama del conflicto fratricida que habría de enfrentar a las dos Españas. En la misma línea que la anterior se sitúa, según Ruiz Ramón, su mejor pieza del teatro

¹⁸⁴⁰ ALBERTI, RAFAEL, *Obras completas. Teatro. I*, ed. Eladio Mateos, Ed. Seix Barral y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. España, 2003.

político, *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956). Una pieza protagonizada por personajes populares resucitados de los cuadros de Goya, acompañados de otros procedentes de Tiziano, Velázquez y Fra Angélico, que se rebelan, en lo que constituye una fusión entre el pasado y el presente, contra el invasor napoleónico (vale el franquista), llegando incluso a representar el ajusticiamiento de Godoy y la reina María Luisa, responsables últimos de haber vendido España al imperio francés. Alberti, en un ejercicio mitad valleinclanesco mitad brechtiano, consigue así la síntesis dramática de su arraigado popularismo y su compromiso político.

A todas estas obras habría que sumar las piezas de circunstancias, compuestas durante la Guerra Civil. Entre ellas destacan *Los salvadores de España* (1936), que forma parte del teatro de la cultura propagandística republicana, con caricaturas estereotipadas del ejército fascista y referencias a dictadores europeos y militares rebeldes. También *Radio Sevilla* (1937), que es una parodia del general Queipo de Llano y su cohorte de acólitos para difundir una de las consignas de la propaganda republicana: la sumisión del ejército franquista a las potencias extranjeras. Finalmente mencionaremos la simbólica adaptación y versión de la obra cervantina *Numancia* (1937) y *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* (1938) de asunto épico y heroico.

A continuación emprende una etapa de teatro poético del exilio con *El trébol florido* (1940), un enfrentamiento simbólico entre el Mar y la Tierra, de trágico final -la muerte de Aitana- para impedir el triunfo del primero sobre la segunda. Seguirá *El adefesio* (1944), «fábula del amor y las viejas», recreación del mito de la Medusa de Gorgona. Una tragedia de fuerte simbolismo, donde las viejas Gorgo, Uva y Aulaga reprimen con un instinto castrador, de indudable poso lorquiano (*La casa de Bernarda Alba*), el amor entre Altea y Cástor para evitar así la consumación de una unión incestuosa (la muchacha es hermana, por parte de padre, del joven- que pretende seguir). Finalmente escribe *La Gallarda* (1944-1945), dramatización del mito clásico de Pasífae, pues la protagonista se siente atraída por el toro Resplandores, símbolo del hijo que quisiera tener, y que acabará corneando a su marido Manuel tras haber sido azuzado por el mayoral Lucas Barroso, pretendiente rechazado de la Gallarda.

El teatro de Alberti se rescatará para el escenario a partir de la transición y se estrenarán obras suyas ya estrenadas en otros países como *El Adefesio*, que en su estreno en Madrid es recogido como un *acto cívico*. El acontecimiento trae del exilio a Alberti y María Casares. La prensa escribe: “Un acto cívico y teatral subrayado a lo largo de la representación con rabiosos aplausos de homenaje desde que pisó el escenario María

Casares, recuperada para nuestra escena. Júbilo y emoción en el teatro Reina Victoria” (*El País*, 25-09-1976). El propio Alberti también coincidirá en describir el estreno como un “*acto cívico*”. De su estreno se desprende la utilización del arte como maniobra política porque al interpretarlo como *acto cívico* se reinventa su vigencia. Alberti piensa en la validez actual de la obra:

La importancia política del estreno no se me escapó en ningún momento. Sé que no hubo incidentes ni problemas y que los asistentes demostraron un gran sentido cívico. También me interesa mucho la parte creativa y literaria. Piense que la obra es de hace muchos años y fue precursora de lo que después se vino en llamar "teatro de la rabia, de la furia...", personalmente pienso que "El adefesio" no ha perdido su vigencia. Ahora me preocupa que la obra entronque con el público, que no se convierta en algo hermético y elitista (*El País*, 25-09-1976).¹⁸⁴¹

EL ADEFESIO (*Fábula del amor y las viejas*). AUTOR: Rafael Alberti. DIRECCIÓN: José Luis Alonso. INTÉRPRETES: María Casares, que vuelve a los escenarios españoles como principal atractivo, junto a Victoria Vera, José María Prada, Julia Martínez, Tina Sainz, Laly Soldevilla, Daniel Alcor y Vicente Gisbert. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Manuel Rivera. Teatro Reina Victoria del 24-9-1976 al 23-1-1977. Se repone en el Círculo de Bellas Artes en 2004, con Manuel Galiana en el papel de Gorgo.

*El Adefesio*¹⁸⁴² (estreno en España en 1976, escrita en 1943). Se había estrenado en 1944 en Argentina por Margarita Xirgu. De similitud argumental a *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, se inspira en un hecho real ocurrido en el pueblo cordobés de Rute donde existía una muchacha encerrada bajo tutela de sus viejas tías, que no la dejaban salir. Alberti observaba la silueta de una mujer, cubierta con velo negro cuando paseaba por la calle, intrigado por las habladurías. Después supo que la muchacha se suicidó, dando origen a esta pieza de tres actos, situada en las serranías del sur de España (De Diego, 1988: 82). La pieza se desarrolla en un espacio opresivo: sala de casa acomodada, azotea y jardín. Altea, la muchacha encerrada, pasará de un primer momento neutro al aislamiento en las alturas y al descenso a las profundidades en el último acto. Un recorrido acorde a la humillación y tiranía de su tía Gorgo, personaje central en torno al cual se

¹⁸⁴¹ Cartelera, “*El adefesio*, de Rafael Alberti, en el Reina Victoria”, *El País*, Madrid, 25 de septiembre de 1976.

¹⁸⁴² El texto para el estudio de la obra y todas las réplicas que aparecen en el mismo son de ALBERTI, 1992.

articula la fábula. Esta es la guardiana de un secreto familiar que no debe ser desvelado a la sociedad. Tras la muerte de su hermano, ella ocupa su lugar. El poder del difunto le es transferido por las barbas que caracterizaban al cacique, Don Dino, terrateniente que en vida hacía y deshacía a su gusto. Tanto él como Gorgo representan una clase: la aristocracia rural andaluza. Una metáfora de la España fascista, capaz de llevar a la muerte al inocente y cuyos parámetros son el honor y la autoridad, temas de postguerra, que el poder utilizaba para justificarse. El honor motiva a Gorgo y permite la tragedia (De Diego, 1988: 86-90). El secreto que guarda Gorgo es Castor, el hijo ilegítimo de su hermano, criado por Aulaga. El conflicto surge al enamorarse Altea y Cástor, ambos son hijos de un mismo padre y desconocedores de su parentesco. Gorgo trata de ocultar el deshonor encerrando a su sobrina e ideando un plan para engañarla, una falsa noticia del suicidio de Cástor. Altea, al recibir la falsa noticia del suicidio, se arroja desde la torre de la casa, donde permanecía encerrada.

La pieza presenta gran interés por el ritual y la simbología. Escenas rituales como cuando Gorgo ordena a Ánimas, la criada, traer a su sobrina... Las tres viejas, Gorgo, Uva y Aulaga, semejan un Tribunal de la Inquisición, que sonsacan a Altea para conocer el pretendiente... primero halagándola, después mofándose de ella y finalmente conseguirán el nombre de Cástor, que desatará la ira de Gorgo. El humo de las chimeneas o la escena de la caza del murciélago son otros ritos que conllevan la superstición... Una escena dominada por un murciélago con las alas extendidas, que simboliza un oscuro sexo, que en el caso de Gorgo resulta un sexo grotesco... Participes de la misma suciedad son Uva, Aulaga y Bión. En cambio, el sexo es inocente cuando se trata de los jóvenes, de ahí el subtítulo de "fábula del amor y las viejas" que recoge la oposición entre la pureza del amor y la vertiente más putrefacta del ser humano, que se encarna en estas tres maliciosas brujas. Un tercer rito tiene lugar con la escena de los mendigos... Gorgo, después de golpear a Altea, en ese macabro juego de la caza del murciélago, ofrece un banquete a los mendigos. Previamente les lava las manos, al igual que Jesucristo lavó los pies de los apóstoles, en un gesto de falsa humildad, que muestra el personaje en su repugnancia. Caciquismo hipócrita y mendicidad despiadada quedan sabiamente confrontados con Altea como víctima, presentada como grotesco Cristo crucificado. A la elaboración ritual se une una desproporción de símbolos en comparación a la parquedad de la intriga. Entre ellos Bión, el Judas traidor, que trayendo una carta de Cástor para Altea se la entrega a Gorgo. Esta se referirá a él como "Satanarcillo", en sus juegos sexuales. Su caracterización responde a la del apóstol desleal, con una larga barba roja,

símbolo diabólico que le es cortada porque lo contrario representaría otro poder rival al de Gorgo, que se considera divino. La supremacía de Gorgo también está reforzada por su mirada, símbolo de fuerza que todos temen. También un simbolismo en los nombres, Gorgo con Uva y Aulaga actúan como Parcas y sus nombres evocan el mito de las tres gorgonas, una de ellas, Medusa, al igual que Gorgo, petrificaba con la mirada. También el nombre de Gorgo hace referencia al escarabajo que daña las plantas, Aulaga es nombre de una planta espinosa y Uva tiene connotaciones báquicas, y de hecho está caracterizada como borrachina, aunque vino y represión sexual son elementos que unen a las tres. Por último, el carácter fabulador, Animas cumple función de perro guardián de Altea, cordero que protege. En la cena a los mendigos, el manjar es un cordero degollado, de nuevo el ritual del sacrificio. Una obra que, en rigor, muestra una gran desproporción entre la densidad de los símbolos y la parquedad de la intriga (Ruiz Ramón, 1986: 221). Define el estudioso César Oliva a los personajes como “verdadera expresión de lo grotesco. Ante la deformación de unos seres tan crueles se hace inevitable pensar en el esperpento de Valle-Inclán con diferencias pues el tono esperpéntico se produce mucho más en la forma que en el planteamiento... la plástica es esperpéntica, pero el tratamiento general es distinto del que diera Valle-Inclán; aquí todo está grotesquizado” (Oliva, 1989: 162).

La acotación inicial de la obra dice: *la fábula sucede en cualquier año de estos últimos setenta*. Si contamos, hasta 1944, la indicación nos remite a 1874, año que ponía fin, con la intervención militar de Martínez Campos, a un corto período republicano. La rebelión del 18 de julio supondría el derribo de la Segunda República y el período de la Dictadura. Entre estas dos fechas (1874- 1944) median setenta años en los que España se ha visto a merced de sucesivos autoritarismos, de represivas dictaduras, de infinitas "gorgos" que han enarbolado una corrosiva y usurpadora autoridad, llevando a unos españoles a la muerte inocente, como a Altea. Predomina en la obra el espíritu de la tragedia, la plasticidad revestida de lirismo y una atmósfera oscura y asfixiante que desemboca en una forma esperpéntica y de gran pintoresquismo popular. “El color define muchas de las numerosas acotaciones...” (Oliva, 1989: 162). El contraste de claros y oscuros y la cantidad de elementos expresivos se acumulan a falta de una progresión dramática (Salvad, 1975: 15-16).

El crítico Lorenzo López Sancho se fija en la simbología de la obra, y como se refleja en el montaje el entramado de símbolos, en torno a la cual se construye la obra y se desliza en la escenografía que el director ha sabido interpretar. Considera que la gran creación es el montaje de José Luis Alonso, que interpreta profundamente los símbolos del texto y su

codificación en signos paraverbales, que no duplican la expresión sino que la aclaran y perfeccionan. Así el decorado es un inmenso murciélago, que es al tiempo símbolo de ceguera y muerte y un sexo devorador y monstruoso. El bastón de Gorgo es cetro y falo; las tijeras de Uva, tijeras de Parca, que cortan hilos de opresión y de vida. Las negras bandoleras, para derribar murciélagos, pasan de dato costumbrista a emblema de persecución y muerte.¹⁸⁴³ Enrique Llovet, por su parte, reconoce el valor de la obra y analiza la puesta en escena del director calificándola de: *gótica, wagneriana, monumentalista, magnificante. Todo el mundo quería comportarse agigantadamente. Se aplastó y pulverizó, con verdadero energumenismo, la voz del poeta... una representación lentísima, aparatoso, que despreciaba totalmente uno de los términos del conflicto: la vida. Una representación tan desequilibrada que se convirtió en mortal.*¹⁸⁴⁴

NOCHE DE GUERRA EN EL MUSEO DEL PRADO (*Aguafuerte en un prólogo y un acto*). AUTOR: Rafael Alberti. DIRECCIÓN: Ricard Salvat. INTÉRPRETES: Juan Diego, Francisco Merino, Antonio Canal, Julián Navarro, Juan Jesús Valverde, Carmen Maura, Dionisio Salamanca, Francisco de Osca, Vicente Cuesta, Tina Sainz, Maite Blasco, Charo Soriano, Alfonso Vallejo, Marcelo Rubal, Mercedes Lozano, Francisco Grijalvo, Felipe Ruiz de Lara, José Espinosa, José Vivó, Enrique Pérez, Alfonso Delgado, Ana Frígola, Antonio Gonzalo, Ramón Durán, Pedro del Río, José Antonio Camacho, Juan Pastor, Eva García, Francisco Pérez, Cristina Puig, Ignacio García, Santiago Herranz, Francisco Matute, Mercedes Lezcano. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Equipo Crónica. ILUMINACIÓN: Francisco Fontanals. COREOGRAFÍA: Alberto Portillo. Teatro Nacional María Guerrero del 29 de noviembre al 10 de diciembre de 1978. En 2003, en el Teatro de Madrid, se lleva a escena *Noche de guerra en el Museo del Prado* por Ricard Salvat --director del histórico montaje de 1978 para el Centro Dramático Nacional, con Juan Diego y Carmen Maura como actores de cabecera- con un elenco de actores entre los que se encuentran Vicente Gisbert, Pablo Rojas y María Luisa Armenteros.

*Noche de guerra en el Museo del Prado*¹⁸⁴⁵ (1978, escrita en 1956). Todos los críticos la señalan como la mejor obra de teatro político de Alberti. Hay cuatro versiones: el primer texto inédito sobre 1955; la segunda con prólogo, por consejo de Brecht, publicada en Argentina; otra escenificada por Ricard Salvat en 1974; y la cuarta es el fruto de la colaboración de A. del Amo y M. Bibaltúa, que es la que se representó en 1978 (De Diego, 1988: 137). Esta pieza fue leída por Brecht a finales de 1956 y prometió montarla, pero

¹⁸⁴³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El adefesio*, un acto teatral pleno de significados”, *ABC*, Madrid, 26 de septiembre de 1976, pg.61-62.

¹⁸⁴⁴ Crítica de LLOVET, E., “Homenaje y martirio de Rafael Alberti”, *El País*, Madrid, 3 de octubre de 1976, pg. 23.

¹⁸⁴⁵ Todas las citas que aparecen en nuestro estudio sobre la obra están tomadas de la edición: ALBERTI, 2003.

seis meses después moría y no pudo estrenarse en Alemania. El estreno mundial fue en Roma, en italiano, el día 2 de marzo de 1973. La temática de la obra está implícita en el título. Este también proporciona las coordenadas espacio temporales, Noche y Museo del Prado, y la acción, Guerra. Las acciones, situadas en el Prado, se desarrollan en tres tiempos: uno, el momento presente, desde el cual el personaje del Autor presenta la acción, 1956; otro, referido a la noche de octubre de 1936, en la que el Museo es asaltado por las tropas franquistas; y el tercero, la Guerra de la Independencia, de donde surgen las figuras pintadas por Goya... El Autor, identificable con Alberti, recuerda los sucesos de una noche imborrable. Es el Museo del Prado lugar de aprendizaje y deleite de Alberti en los años veinte, donde interesado por la pintura permanecía horas y porque, durante la contienda civil, fue el encargado del desalojo de las obras de arte de las salas a los sótanos... Nuestro autor enriquece el espacio escénico con recursos sonoros como el ruido de cañones acercándose y visuales, para narrar acciones pasadas, con proyecciones de cuadros de Goya, Rubens, Velázquez y de la escuela italiana que señalan el carácter didáctico del aguafuerte... Cuando los cuadros son desalojados el autor transmite la sensación de objetos animados, de manera que sus voces impregnan las paredes desnudas donde dejan huella. En esa mezcla de fantasía y realidad, el autor da su pincelada lírica al lenguaje y de ahí, el semblante poético de sus descripciones: *"porque en aquella fecha el cielo estaba azul y un ancho sol casi de otoño apoyaba su mano cálida contra los muros de esta casa"*. Ese lirismo contrasta con la dura realidad de las explosiones amenazantes y la fantasía impide su encasillamiento en el realismo, genero habitual del período en que se escribió.

Es una pieza de teatro político sin rozar el panfleto, que hace obvias las técnicas brechtianas en el teatro histórico de Alberti. Se estructura en el tiempo, sobre un espacio único: la sala central del Museo del Prado -una barricada miliciana y ruido de cañones-. Los personajes de los cuadros cobran vida dejando su identidad individual para mostrarse como ejemplo de hombres en situación de combate -esto implica la universalidad de la obra-. La mayoría de personajes son de cuadros de Goya, combatientes de *Los fusilamientos del 3 de mayo*, a los que se unen tres figuras esperpénticas y aterradoras, espeluznantes viejas. La obra es crítica político-social de la decadencia y abuso de una monarquía corrupta frente a una ciudadanía explotada y analfabeta, que levantada en armas, con más arrojo que medios, combate la tiranía del poder al que están sometidos. Encontramos también una mujer resistente ante la tortura frente a una reina casquivana. Con fina ironía, se introducen críticas al general Franco, y se hacen referencias a él con

claves como *la guardia egipcia del Emperador*, ya que este utilizaba una *guardia mora* de escolta.

En un momento la pieza parece relajarse con la alegoría del cuadro de Ticiano, en el que los amantes Venus y Adonis padecen los celos vengativos de Marte. Ellos son los símbolos de amor y de la paz en el mundo, que se ven truncados... El arcángel de la Anunciación no podrá terminar el mensaje a María porque la magnitud del evento bélico se lo impide... El rey Felipe IV, tratado conscientemente con técnica esperpéntica, y su bufón Sebastianillo, son personajes culpables e irresponsables, signo de cobardía (Ruiz Ramón, 1986: 218). Alberti les une por el terror y resume en ellos la decadencia del país cuando se inicia la caída del gran imperio, que ahora desemboca en la fratricida lucha (Torres Nebrera, 1982: 210). El diálogo entre ambos incluye por boca de D. Sebastián el "Memorial" de Quevedo e introduce el tema secular de la pobreza y el hambre españolas (De Diego, 1988: 144-145). Lo que vemos es a un rey cobarde que trata de ser protegido por el enano Sebastián de Mora. Escena de patetismo, infantilismo y decadencia.

El contraste de escenas como aguafuertes se repite secuencialmente al igual que sentencias como *no pasarán, el pueblo nunca muere*, y se funden con acciones escarnecedoras. Una gran riqueza de imágenes en el léxico del Fraile, donde subyace el pensamiento trágico y supersticioso del pueblo español. Tampoco faltan escenas esotéricas protagonizadas por las tres brujas, que actúan como Parcas, donde lo grotesco se adueña de la situación y el horror desemboca en símbolos mágico-diabólicos tales como la encarnación del mal en un sapo o en un cabrón. Las referencias que se hacen al Caudillo responden a la persona de don Manuel de Godoy, amante de la reina María Luisa: *MANCO: ¿Quién era ese que pretendía ceñirse la corona de nuestros reyes y se colgó a sí mismo los nobles rótulos de Generalísimo y Príncipe de la Paz? Un violador de esa misma paz, un ambicioso cómplice del más odiado destructor de pueblos, derramador de infinita sangre...* Al final, los bombardeos estallan en Madrid y el Prado es asediado. Sus defensores luchan desde las barricadas pero la muerte asola cualquier espacio. La orgía del poder arrasa cuanto se encuentra a su paso... mientras los versos de Antonio Machado penetran en los oídos del público estremecido: *DESCABEZADO: ¡Madrid! ¡Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena! Rompeolas de todas las Españas. La tierra se estremece, el cielo atruena. Tú sonrías con plomo en las entrañas.*

Es digno de mención el enriquecimiento literario de la obra que hace Alberti por medio de seguidillas y otras canciones populares, en donde queda fosilizada la huella del pueblo.

Para finalizar dos reseñas críticas. La primera de César Oliva que habla de la obra y resalta que “en la pieza hay un homenaje de Alberti a su segunda vocación: la pintura” (Oliva, 1989: 164). La segunda de Torres Nebrera dice que “*Noche de guerra...* es algo más que la manipulación dramática de ejemplos pictóricos que se reviven en escena. Es la evocación de una epopeya popular a través del tiempo, constante a más de cien años de distancia” (Torres Nebrera, 1982: 198).

La crítica periodística la refleja Enrique Llovet, que se centra en el montaje y escribe que Salvat ha desentrañado un orden de valores sonoros y otro de valores plásticos, cada uno con sus ritmos propios, descompuestos además en cadencias que van del hiperrealismo al surrealismo pasando por el esperpento y el testimonio directo.¹⁸⁴⁶

LA PÁJARA PINTA. AUTOR: Rafael Alberti. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Gonzalo Cañas. INTÉRPRETES: Luis Lorenzo, Luisa Armenteros, Ismael Abellán, Mercedes Alegre, Jaro y Verónica Lago. Pianista: Jerónimo Maeso. COREOGRAFÍA: Goyo Montero. MÚSICA: Carmelo Bernal. DISEÑO PLÁSTICO: Alberto Urdiales. MÁSCARAS y MARIONETAS: La Deliciosa Royala. Centro Cultural Galileo del 27 de julio al 14 de agosto de 1987, dentro de Los Veranos de la Villa. Pasará después al Centro Cultural de la Villa del 26 de marzo al 1 de mayo de 1988.

*La pájara pinta*¹⁸⁴⁷ (1987, escrita en 1932) ya en 1927 Alberti trabajaba en esta, su primera pieza teatral, y que nunca llegó a terminar. Tenía el poeta gaditano intención de que fuera estrenada, con música de Óscar Esplá, por el mítico marionetista Vittorio Prodecca, pero tales deseos no llegaron a cumplirse. Un texto plagado de sugerencias, que muestra algunas tendencias de la vanguardia poética de los años veinte. Sus versos trenzan el metalenguaje que busca significantes sugeridores de imágenes y, al tiempo, conforman una lírica transmisora de significados por sí solos... “*Guirigay lírico-bufobailable*” lo llamó el autor y fue escrito en tiempo en que el anáglifo y el juego surreal enseñoreaban la Residencia de Estudiantes. Cerca de allí, en el Instituto Escuela, fue ofrecida su primera representación escolar de *La pájara pinta* a pesar de no estar concluida. Cuando Alberti relee años después la obra decide no concluirla porque le parece “oscura, difícil. ¿Quién iba a atreverse con ella?”. La pieza utiliza como fuente literaria el folclore infantil y propone una interpretación culta y vanguardista de los juegos infantiles y canciones de corro. Recrea coplillas populares o las introduce sin modificar. Tanto texto como personajes proceden del folclore popular -cuentos, juegos, refranes y

¹⁸⁴⁶ Crítica de LLOVET, E., “La luminosa fuerza de la palabra”, *El País*, Madrid, 1 de diciembre de 1978.

¹⁸⁴⁷ Nuestro estudio sobre la obra está basado en la edición: ALBERTI, 2003.

dichos- y el autor recurre al subgénero guirigay, cercano al baile, y lo acerca al entremés acumulando personajes. Incorpora dos poemas propios que entreteje en la acción. En la versión de este estreno, el director utiliza los dos textos publicados de la obra, refundiéndolos en un libreto, que es cantado en gran parte sobre música de Bernaola. También altera el orden de escenas e introduce supresiones o añadidos para reforzar el hilo dramático e incorpora canciones infantiles y un poema de *Marinero en tierra* de Alberti que no está en el texto original. No obstante el espectáculo se ajusta a las ideas del autor.

En la antecrítica al estreno nos dice Alberti que escribió *La pájara pinta* juntando una serie de personajillos sacados de retahílas populares y dichos graciosos de los niños

*“... traté de inventar una obra de teatro en la que deliberadamente pensaba más en el movimiento, llena de gritos, de cosas incoherentes. Un divertimento que pudiera tener el encanto de lo naif, un poético juego, un atrevido disparate. La titulé guirigay lírico bufo bailable. El prólogo es un discurso metafórico ritmado, hecho de expresivas palabras inventadas, que tratan de explicar, sin explicarlo, el argumento. No se trata de un trabalenguas, sino de una especie de composición fonética, un juego silábico con una musicalidad especial, donde parece que yo estoy contando algo y al final no cuento nada” (El País, 22-07-1987).*¹⁸⁴⁸

GARCÍA GARZÓN, en su crítica de *La pájara pinta*, habla de un texto que devuelve la imagen del Alberti titiritero de la palabra, cuyos versos se encabritan por las laderas de la sinrazón y ríen de doña Severidad, que bufa indignada calificando el invento de "teatro menor". *“Un ejercicio de habilidad fonética, lírico y lleno de deslumbramiento por lo popular, característico de los poetas del 27”*. Sobre el montaje dirá que la dirección es inteligente y funcional y que a veces adolece de una solemnidad desbaratada enseguida por las alharacas de la farsa.¹⁸⁴⁹ HARO TECGLÉN reseña que Teatro Eñe, muñecos y actores, crean una dramaturgia y dirección que sostienen y alargan algo la obra. De la música de Bernaola dice que ayuda notablemente y que los inventos de Cañas, su escenografía, la creación de muñecos y trajes, la mezcla de actores y marionetas, son el mejor hallazgo en el escenario: Gigantescos o diminutos, los seres medio vivos medio

¹⁸⁴⁸ Antecrítica, TORRES; R., “La importancia del guirigay” *El País*, Madrid, 22 de julio de 1987.

¹⁸⁴⁹ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “*La pájara pinta*, un chispeante paseo verbal por los luminosos paisajes de la infancia”, *ABC*, Madrid, 28 de julio de 1987, pg. 71.

inertes consiguen su misterio, su gracia y su emoción.¹⁸⁵⁰ Para ALBERTO DE LA HERA *La pájara pinta* no es teatro, considera que tiene insalvables deficiencias y acumulación de viejas canciones infantiles que se suceden sin nada que las ligue entre sí. “*No hay fábula, no hay argumento*”. Otro tanto dirá del montaje y encuentra que la dirección no contribuye a mejorarla, “*todo es rebuscado y pesado*”. Cree que la obra pide a gritos una sencillez y claridad de las que carece por completo.¹⁸⁵¹ Y para el crítico ENRIQUE CENTENO la traslación al lenguaje escénico de tamaña invención requiere no ya una recreación, sino una verdadera traducción de símbolos y sensaciones a la altura del propio Alberti. El montaje que presenta Gonzalo Cañas, dice, cuenta con recursos estimables, muñecos espléndidos, buen grupo de intérpretes y sin embargo, se evidencia la ausencia de una estructura dramática sin que esta sea sustituida por los valores poéticos y surreales del texto, que es, precisamente, su gran valor.¹⁸⁵²

EL HOMBRE DESHABITADO. AUTOR: Rafael Alberti. DIRECCIÓN: Emilio Hernández. INTÉRPRETES: José María Roderó, Ramón Madaula, Asunción Sánchez, Nancho Novo, Antonio Dechent, Juan Graell, Ana Malaver, Aitana Sánchez-Gijón y Magüi Mira. ESCENOGRAFÍA, VESTUARIO e ILUMINACIÓN: Simón Suárez. MÚSICA: Carmelo Bernaola. Centro Cultural de la Villa del 14 de octubre al 4 de diciembre de 1988. Se repone en el mismo teatro del 7 de abril al 7 de mayo de 1989. Colabora el CNNTE.

*El hombre deshabitado*¹⁸⁵³ se reestrena en 1988. Ya se había estrenado en 1931 en el Teatro de la Zarzuela, permaneciendo en cartel poco más de una semana y dando lugar a un sonoro escándalo por lo subversivo del asunto para el público burgués: la rebelión del hombre moderno contra un Dios que representa los valores convencionales y dominantes de la civilización cristiana. El hombre que se rebela contra su destino, con una ideología subversiva ante el sentido teológico y moral de lo tradicionalmente expresado sobre el conflicto del destino humano frente a Dios. Y por otro lado, están las formas teatrales de Alberti para escenificar ese conflicto. Una obra afín al auto sacramental en su distribución tripartita, en el uso de personajes alegóricos -los cinco sentidos, hombre, mujer, tentación o el vigilante, Dios-, en su discurso religioso y en su fondo teológico aunque sea para contradecirlo. El hombre deshabitado, como personaje principal y la mujer como su

¹⁸⁵⁰ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Un juego brillante”, *El País*, Madrid. 29 de julio de 1987.

¹⁸⁵¹ Crítica de DE LA HERA, A., “*La pájara pinta*, de Rafael Alberti. Insalvables deficiencias al desnudo”, *YA*, Madrid, 31 de julio de 1987.

¹⁸⁵² Crítica de CENTENO, E., “La primera escena de Alberti”, *5 Días*, Madrid, 13 de agosto de 1988.

¹⁸⁵³ Texto utilizado en nuestro estudio de la obra: ALBERTI, 2003.

compañía lógica, está sujeto a los vaivenes de los sentidos que maneja a su antojo la tentación y que terminarán limitándolo para acabar más tarde con él (Gerenabarrena, 1988: 10-13).

Cree ENRIQUE CENTENO que la obra es una reflexión vital, poética y tremendista sobre la condición humana a través de personajes simbólicos que podrían pertenecer al auto sacramental, “un auto sin sacramento, lo llama el propio autor”. Continúa diciendo que la crítica y el público reaccionario de aquel tiempo condenaron y menospreciaron este texto hiperrealista, lejano del naturalismo ramplón al uso. “*Vanguardismo, osadía estética, planteamientos poéticos y filosóficos... caminos alejados de los propósitos que alimentaron la escena española*”. El crítico apunta como hoy se contempla dentro de una cierta normalización cultural y al tiempo se homenajea a uno de los artistas fundamentales de nuestra cultura contemporánea. Del montaje dice que es un magnífico espectáculo de Hernández, con hermosa y lúgubre escenografía y reparto de primer orden.¹⁸⁵⁴ En cambio para HARO TECGLÉN la obra aparece como una rareza, como homenaje a Alberti, como un “acontecimiento” y no como normalización. Dirá que la obra tiene intacto todo su valor de escritura, una mezcla de auto profano frente al auto sacramental clásico y que en él la creación del hombre se hace por la vía de unos sentidos, capitaneados por la tentación, que son sus enemigos hasta el punto en que le obligan a matar a la mujer, emblema de la inocencia. Refleja como Alberti, al igual que toda su generación, quería romper la retórica del teatro, su domesticación por la burguesía, lo que llamó “podredumbre”. Para hacerlo, exalta al hombre frente al hombre sublime, la vida de alcantarilla en lugar del salón aristócrata, todo sin efectos ni “golpes”. Y lo va hacer utilizando como herramientas el lenguaje y su maestría del gran poeta, que luchan contra la teatralidad, la podredumbre y el tópico. De la puesta en escena apunta como Hernández no cae en la tentación de gestualidad o coreografía con que se suelen representar estas piezas.¹⁸⁵⁵

LÓPEZ SANCHO se centra en las dos partes de la representación. Un primer ámbito en torno a una alcantarilla, postes de hierro enlazados, montones de carbón, ladrillos con farol encima, materiales y útiles de construcción. Todo expresando la idea creadora en la que el hombre es sacado de su nada y dotado de alma y de sentidos. Y un segundo ámbito que alude a la primavera de que se habla, con jardines, arcadas y toneles entre los que el Vigilante Nocturno recibe a un hombre encerrado en su escafandra. Todo impregnado de

¹⁸⁵⁴ Crítica de CENTENO, E., “Alberti, memoria de la escena perdida”, *5 Días*, Madrid, 19 de octubre de 1988.

¹⁸⁵⁵ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Viva el exterminio”, *El País*, Madrid. 16 de octubre de 1988.

semiótica de entonces, que era la de los signos vanguardistas, desde el cubismo hasta el surrealismo e incluso el futurismo de Marinetti.¹⁸⁵⁶

Para ALBERTO DE LA HERA la obra acusa el hecho de que Alberti, poeta, la haya escrito para el teatro sin ser de teatro porque según el crítico los autos sacramentales poseen una forma propia de desarrollarse en escena, son parábolas y no acciones escénicas, teniendo más de discurso ejemplificado que de acción teatral. En esta pieza, en cambio, el texto se desenvuelve a través de una acción monótona y demasiado lineal, con un "vigilante nocturno" que trata de ser Dios interpretando el papel de origen y fin, nacimiento y destino y que juega con los elementos de ensueño, poesía, poder, juicio y condena. El hombre deshabitado, personaje que evoluciona desde su nacimiento hasta su condenación, tiene su crimen como punto culminante de su vida, fin de aquello para lo que fue creado y comienzo de aquello otro que será su eternidad.¹⁸⁵⁷

CARLOS BACIGALUPE resume el montaje calificándolo de un asunto bello, de plástica fascinante, cuya poesía implícita campa por los ámbitos del texto, llamado por el autor "anti-auto sacramental" y que es, en el fondo, un poema bello y ejemplarizante.¹⁸⁵⁸

ENTRE LAS RAMAS DE LA ARBOLEDA PERDIDA. AUTOR: Rafael Alberti. DIRECCIÓN: José Luis Alonso. INTÉRPRETE: José Luis Pellicena. ESCENOGRAFÍA: Dante Ferrari. Teatro María Guerrero (CDN) del 20 al 23 de marzo de 1991.

Entre las ramas de la arboleda perdida se representa en 1991, es un espectáculo de un solo actor que, ante una austera y bella escenografía, recorre la vida y la obra del poeta gaditano. Son retazos de la obra de Alberti *La arboleda perdida*, memoria emocionada de su autor. Son retazos adaptados a la duración del espectáculo pero detenidos en cada pasaje para no ser mero recorrido biográfico. Entre ellos podemos contemplar la ingenuidad del joven Alberti a su llegada a Madrid, su paso por la Residencia de Estudiantes con la soberbia y cariñosa caricatura de Dalí, el emotivo recuerdo a Lorca o el encuentro con el extravagante J. R. Jiménez. También veremos su toma de conciencia política, el Premio Nacional de Literatura con sus cinco mil pesetas por *Marinero en tierra* y la rebeldía y el grito desde el escenario tras el estreno de *El hombre deshabitado*

¹⁸⁵⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Reestreno de *El hombre deshabitado*: Rafael Alberti en su gran noche", *ABC*, Madrid. 16 de octubre de 1988, pg. 117.

¹⁸⁵⁷ Crítica de DE LA HERA, A., "*El hombre deshabitado*", *YA*, Madrid, 30 de octubre de 1988.

¹⁸⁵⁸ Crítica de BACIGALUPE, C., "*El hombre deshabitado*", *El Correo Español*, Bilbao, 20 de febrero de 1989.

-entonces abandonaron la sala Benavente y los Quintero-. El espectáculo continúa con la emoción en su recuerdo a la muerte de Picasso, a sus prolongados exilios, a su regreso a casa en su bohemio y disparatado paso por el Congreso de los Diputados... Añoranza de Buenos Aires, de Roma, de su mujer, María Teresa León... Muchas páginas no solo nostálgicas o testimoniales. En su puesta en escena el actor José Luis Pellicena pasará del naturalismo narrativo a la letra cursiva de las citas, del registro sabio del actor o narrador al rapsoda apasionado. Así la voz y la presencia de Alberti inundan el escenario (Enrique Centeno).¹⁸⁵⁹

LA GALLARDA. AUTOR: Rafael Alberti. DIRECCIÓN: Miguel Narros. INTÉRPRETES: Ana Belén, José Sacristán, Helio Pedregal. CANTANTE: Monserrat Caballé. BAILAORES: Manuela Vargas, Diego Llori y Antonio Canales. DIRECCIÓN DE BAILE: José Antonio. MÚSICA: Manolo Sanlúcar. Estrenada en el Teatro Central de la Expo de Sevilla el 20 de abril de 1992.

*La Gallarda*¹⁸⁶⁰ (1992, escrita en 1944) se estrena en la Expo de Sevilla. Una puesta en escena de Narros, que concibe este personaje femenino bajo tres dimensiones. Una recitativa (Ana Belén), otra cantada (Caballé, que canta una docena de canciones y representa a Babú. Buba en el estreno) y una tercera de baile (Manuela Vargas). Cada una de ellas refleja un aspecto de la Gallarda. El mayoral desdeñado y consumido por la pasión de los celos es Sacristán. El marido, hombre bueno, que muere en la plaza vencido por el toro “Resplandores” es Helio Pedregal. Y los dos vaqueros enamorados, representados como bailarines, que marcan sus versos de amor al ritmo desgarrado del arte flamenco, son Llori y Canales. La música es de Sanlúcar en la línea española de Manuel de Falla. El escenario vacío, de suelo de arena de albero y fondo blanco, y una cama antigua que sirve de contrapunto al flash-back de los sueños (ABC, 17-04-1992).¹⁸⁶¹

Una obra que, alejada de todo convencionalismo, fue demasiado para la España de 1944 y permaneció varada durante décadas. Margarita Xirgu, en su día, prefirió no afrontar el papel aduciendo su ya madura edad y el gaditano le escribió entonces *El Adefesio*. La procedencia de la pieza es el libro autobiográfico *La arboleda perdida* en donde narra sus escapadas infantiles a torear. Gallarda viene de galleo, quiebro taurino y es un hermoso poema dramático nada parecido al resto de su teatro. Está inspirada en una

¹⁸⁵⁹ Crítica de CENTENO, E., “Memoria de Alberti”, *Diario 16*, Madrid, 20 de marzo de 1991.

¹⁸⁶⁰ El texto que manejamos para el estudio de la obra es ALBERTI, 1988.

¹⁸⁶¹ Crítica de ECHEVARRIA, R. M., “El gran sueño lírico de Alberti, *La Gallarda*, llega a la Expo de Sevilla”, ABC, 17 de abril de 1992.

copla popular: *Manaba el toro, manaba / la leche de la semana / Al toro se le ponían / los ojos de la muchacha*. Se divide en tres actos y es un poema que habla de una mujer hermosa, a la que aman todos los vaqueros, incluso el mayoral y que a pesar de estar casada con uno de ellos, Manuel Sánchez, ama de una manera extraña y desmedida a Resplandores, un torito que ella ayudó a criar y que tras matar a su marido en la plaza huye a la sierra. La Gallarda, enloquecida, sale a buscarlo hasta que este cae despeñado convirtiéndose entonces en la constelación de Tauro (*Diario 16*, 6-06-1992).¹⁸⁶² Esta es una obra del teatro imposible (Monleón, 1990).

Se pregunta Enrique Centeno en su crítica si seremos capaces de comprender el llanto sin fin de la Gallarda, en esta tragedia de vaqueros y toros bravos, como reposo "a tanto teatro agobiante, a tanta porquería, a tanta banalidad y a tanta fornicación" -son palabras recientes del poeta-. "Resplandores", el torito colorado, amamantado y perseguido por la Gallarda, es la desaforada pasión y va más allá del Minotauro porque representa la metamorfosis de amante y amado -aquí con cuatro competidores (la monogamia es mentira)- en la constelación de Taurus. No sabe el crítico si seremos capaces de entender quién es Babú, el personaje introductor, guía y narrador de *La Gallarda*, dios profano capaz de transformarse en toro para desahogar su fogosidad siempre divina. "Es este mucho teatro para una sociedad y un público tan adormecido, conformista y teleadicto que es capaz de sublimar al "torito bravo" de El Fari". "Resplandores" hará que el vaquero Manuel Sánchez, el insuficiente marido de la Gallarda, vuelva con las albarcas colgando, según la fuente del romance lorquiano: "*satisfacción de la hembra apasionada por el toro al que amamantó y al que venera bajo el seco y ruin trofeo de su padre, colgado en la pared del dormitorio*" (*Diario 16*, 6-06-1992).

Resulta que la pasión no es sentimiento exclusivo de la bahía de Cádiz, porque se puede ser marinero en tierra, amar el verde inexistente y ver el mar a quinientas millas: "*Siempre vi un toro verde que embestía, / desde el centro del mar, a las arenas. / Era un toro de llantos y de penas, / que por querer morir no se moría*." No ha muerto ni la pasión, ni el toro, ni la transgresión estética o conceptual, ni siquiera ha muerto el teatro, aunque algunos lo vaticinen. Tendrá, eso sí, que morir "la podredumbre", nada más, porque hay una "astronómica distancia" entre la escritura del poeta y los ojos hercianizados de su potencial público, pero la historia enseña que es un reflujo pasajero, seguro. "*Tu Gallarda, sublime pasión, se retuerce en las sábanas soñando con ese mar y ese cielo semental*."

¹⁸⁶² Crítica de CENTENO, E., "Gallardo y calavera", *Diario 16*, Madrid, 6 de junio de 1992.

Queremos ver tu gallarda, tus quiebro, tu volapié y tu estocada de amor y de imposible, Rafael Alberti”, pero no nos reproches la ignorancia de espectadores, el asombro o la perplejidad porque seguimos siendo el mismo público condenado al mamporrerismo de la escena naturalista (Gómez, 1992d: 45-50).

Después se estrena un espectáculo basado en sus textos y titulado *Más o menos Alberti*.

MÁS O MENOS... ALBERTI. Basado en textos de Alberti. DIRECCIÓN: Eduardo Alonso. INTERPRETACIÓN: Grupo Pequeño Zoo. MÚSICA: Emilio Cao y Xoan Piñón. Teatro Alfil, estreno el 28 de marzo de 1975.

Más o menos... Alberti (1975) es un espectáculo con un título clarificador. Se compone de once títulos, elegidos entre su poesía, que van desde *Leyenda* -de difícil realización- hasta *El guerrillero*, *Coloquio de perros* o *Lo que yo hubiera sido*. Una muestra de los ideales, exigencias y banderas de Alberti. Ideales como justicia, libertad, poesía, acuerdo entre ser y parecer. Ideales que son banderas altas para alcanzadas y bajas para abatirlas (A. Amorós).¹⁸⁶³

El espectáculo posee un sentido unitario alegóricamente y resulta un espectáculo elegíaco o sarcástico, que transita desde cumbres líricas a chapoteos en el barro del lenguaje. Según La Gaceta Ilustrada es un acierto en la actuación, que está atenta a todos los detalles y experimenta en la declamación sin excentricidades ni concesiones (L. Carreter).¹⁸⁶⁴

El autor, en la etapa final de su vida, ha gozado del reconocimiento que le fue negado con su marcha forzada de España. Ya en 1981 le fue concedido el Premio Nacional de Teatro. De las distintas puestas en escena Alberti ha manifestado una general insatisfacción por considerar que a sus obras se les ha dado una visión excesivamente realista y anecdótica.

José Bergamín¹⁸⁶⁵ (Madrid, 1895 - San Sebastián, 1983).

Dramaturgo, poeta y ensayista que se exilió en México tras la Guerra Civil. Su obra se inicia con el libro de aforismos *El cohete y la estrella* (1923). Continúa con la farsa *Tres escenas en ángulo recto* (1924), en ella se prefiguran los elementos esenciales de su teatro

¹⁸⁶³ Crítica de Andrés Amorós recogida en ÁLVARO, 1976: 232.

¹⁸⁶⁴ Crítica de Fernando Lázaro Carreter tomada de ÁLVARO, 1976: 232.

¹⁸⁶⁵ Los datos que manejamos sobre este autor y su obra están tomados de DENNIS, 1989. MARTÍNEZ TORRÓN, 1997.

como el poder de la máscara y la censura a la religión como ideología opresiva. También la farsa *Los filólogos* (1925), pieza disparatada que ridiculiza a Ramón Menéndez Pidal y su escuela. Le siguen el argumento para ballet *Don Lindo de Almería* (1926), estrenado en México en 1940, con música de Rodolfo Halffter.

En el exilio nuestro autor se va a dedicar de forma más fecunda al teatro, si bien sus piezas han pasado desapercibidas para crítica y público, sobre todo por el extremado grado de intelectualismo que impide, en gran medida, su refrendo escénico. En México escribe tres piezas de compromiso político: *La muerte burlada* (1944); *La hija de Dios* (1945) que, basada en la *Hécuba* de Eurípides, constituye una sutil denuncia contra el sufrimiento al que se ha visto sometido el pueblo español durante la Guerra Civil; y *La niña guerrillera* (1945), obra breve que, a partir de un simbolismo entre la niña y la España republicana, es una denuncia antifascista contra el poder ilegítimo de los insurrectos. Después escribe *Melusina y el espejo* (1952), que entronca con nuestro teatro barroco en tanto baile de máscaras e identidades y la plasmación de una metáfora sobre la imposibilidad de dominar vida y amor, ajenas a nuestros continuos intentos por apresarlas. La pieza *Medea, la encantadora* (1954) es una relectura cristiana del mito a partir de la asunción de la protagonista como una divinidad, en virtud de la cual asesina a sus hijos, pues se niega a aceptar su vertiente humana y, por tanto, materna. En Francia escribe *La sangre de Antígona* (1956) y *La cama, tumba del sueño o El dormitorio* (1956). La primera es una nueva relectura metafórica de la guerra fratricida entre españoles y la segunda es una pieza con aires existencialistas sobre la debilidad del hombre.

Escasos han sido los montajes de su teatro debido a la densidad ideológica y la poca aceptación entre el público. Bergamín es un escritor, de la generación del veintisiete, que toca todos los géneros y posee una profunda vocación teatral. Veinticinco textos dramáticos lo corroboran y sin embargo, no estrena en los años en que su producción dramática estuvo viva. A su teatro le falta estructura dramática y se mueve en la línea de la reflexión filosófica como le sucede a *La risa en los huesos* (De la Hera, Ya, 24-04-1989).

LA RISA EN LOS HUESOS. AUTOR: José Bergamín. DIRECCIÓN: Guillermo Heras. INTÉRPRETES: Marina Andina, Javier Barriga, Pedro Bea, Beatriz Bergamín, Miguel del Arco, Marina Feito, Sara Fernández Ashton, Lola Gil, Naya González, Esperanza Hervás, Ana Leza, Patricia L. Schlichting, José Luis Martínez, Miguel Angel Suárez, Aitor Tejada, Ana Vázquez de Castro. ESCENOGRAFÍA: José María Fernández Isla. VESTUARIO: Pedro Moreno. MÚSICA: Pedro Balboa. VOZ: Concha Doñaque. COREOGRAFÍA: Elvira Sanz. MÚSICOS: Faustino Candel, Eduardo Pausa, Pablo Sorozábal Gómez y

Ana María Vega-Toscano. Sala Olimpia del 14 de abril al 7 de mayo de 1989 y del 3 al 25 de noviembre de 1989. Espectáculo producido por el CNNTE en colaboración con la RESAD.

*La risa en los huesos*¹⁸⁶⁶, estrenada en 1989 por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, es la escenificación de tres grandes mitos de la literatura, Hamlet, Don Juan y Fausto. Un espectáculo cuyo título genérico agrupa las obras *Tres escenas en ángulo recto* y *Enemigo que huye*. El espectáculo lo forman *Variación y fuga del fantasma* y *Variación y fuga de la sombra*, editados en un libro cuyo título da nombre al montaje. A la última se le ha incluido un intermedio titulado *Las bodas de Puck y la damita de la media almendra* que pertenece al *Festival Místico*.

Según Bergamín, *La risa en los huesos* es una de sus obras más esqueléticas y fantasmales, y en efecto “esqueléticas” son las dos que se muestran en el espectáculo, apenas tienen contexto y están escritas en un lenguaje conceptual y poético. Un espectáculo de carácter unitario pero con una pieza primera melodramática y una segunda más cómica. La más seria nos hace pensar en una esencia de Hamlet. “Bergamín suprime la anécdota del tío asesino, casado con la madre, que debe ser vengado y deja al príncipe solo con sus fantasmas: el del padre (*¿Soy yo el hijo de un fantasma?*), el de Ofelia (*¿Esposa fantasma!*), el de Dios (*Dios es un fantasma, una burla, una blasfemia*), el de sí mismo (*¿Qué haré sin mi fantasma?*)”. La segunda se ajusta más a la definición de fantasma -visión quimérica de los sueños o de la imaginación acalorada- y reflexiona sobre el destino de Don Juan y las inquietudes de Fausto. Todo dentro de una “imaginación acalorada” que lleva desde “experimentos en el laboratorio del doctor Fausto, un viaje con el demonio al barrio chino de Nueva York, la exhibición de los animales del Arca de Noé durante el diluvio o una fiesta con Puck en el infierno”. Se incluye la salvación de Don Juan, que es llevada a cabo mediante uno de los típicos juegos del autor con la literalidad y extra-literalidad de las palabras -purgatorio, purgar-, y que hace beber a Don Juan una gigantesca botella de aceite de ricino para concluir la obra. Finalmente aparece un cartel que dice: “Disponible para resucitar” (Gopegui, 1989a: 11-12). Este montaje intentó conferir al texto la estética propia de las vanguardias de los años veinte que lo inspiraron (constructivismo, futurismo, expresionismo y Escuela Bauhaus), con una mezcla de lenguajes (danza, teatro, cine) perfectamente integrados. Así lo expresa el director Guillermo Heras en un fragmento del programa. Este cree que la realidad

¹⁸⁶⁶ Texto utilizado en nuestro estudio BERGAMÍN, 1973.

especular y fantasmal de Hamlet y Don Juan, en un texto no convencional, necesita una lectura más allá de la simple puesta en pie del texto:

El teatro de Bergamín es producto de la efervescencia y transgresión creadora de la época, y así optamos por la dialéctica entre su respeto absoluto y búsqueda de formas homenaje a las vanguardias históricas. Por tanto Hamlet será triádico en homenaje a Schlemmer y Don Juan biónico, reflejo de un film expresionista alemán. Más que personajes hay ideas y hay formas más que conflictos. El contencioso fondo/forma es algo de los años cincuenta. Entre los veinte y treinta, la búsqueda de la forma era expresión de compromiso político e ideológico, lucha contra la estructura burguesa y los códigos conservadores. En esa batalla valía todo y aún sigue valiendo. Música, color, danza, movimiento, acrobacia, interpretación expresionista son signos de un lenguaje entre pasado y futuro. Una dialéctica texto/imagen que es unión entre adelantos tecnológicos y la fuerza expresiva de la fisicidad del actor. (Fragmento del programa.)

Para Alberto de la Hera la puesta en escena del texto supone una auténtica labor creativa. Dice que el director lo hace a la perfección, que formalmente la traducción al escenario del texto es colorista, brillante e imaginativa, que el mensaje queda claro pese a la dificultad del texto y que el director enraíza la carga didáctica del texto con las fórmulas de acción dramática.¹⁸⁶⁷ En la misma línea se expresa Enrique Centeno que apunta que el espectáculo aúna y sintetiza elementos de la más vigorosa vanguardia. Ve que hay muchas ideas teatrales del autor, como la del actor-máscara o la biomecánica de Meyerhold, en oposición al naturalismo o su preocupación por los mitos literarios como Fausto, Hamlet, Ofelia o Don Juan -personaje, del que escribió hace cincuenta años, que supone el *entendimiento racional que nos enseña el arte de quedarse solo*-. “Son personajes que aquí viven su síntesis filosófica sin renunciar al lenguaje y simbología vanguardista”. Termina el crítico diciendo que el espectáculo es una bocanada de frescor, de imaginación, de riesgo profesional, incluso más allá de sus resultados, que son notables.¹⁸⁶⁸

No está tan convencido López Sancho que, tras decir que Heras gusta de un teatro que manifieste frente a un teatro que diga, afirma que su empeño manifiesta lo que,

¹⁸⁶⁷ Crítica de DE LA HERA, A., “La risa en los huesos”, YA, Madrid, 24 de abril de 1989.

¹⁸⁶⁸ Crítica de CENTENO, E., “La vanguardia no efímera”, 5 Días, Madrid, 16 de abril de 1989.

bellamente, Bergamín intentó y logró decir. Piensa que Heras marcha sobre la frontera entre exhibición, mostración, revelación y narración, logrando un espectáculo donde el texto se subordina a la teatralidad. El texto, dice, pierde significantes, es dicho débil y declamatoriamente por los actores mientras bailan, saltan, suben y bajan escaleras en acciones extremadas y por tanto los dos grandes fantasmas explorados por Bergamín, Hamlet, sombra hija de otra sombra, y Don Juan, sombra de una transgresividad casi casta en el fondo, quedan diluidos, mostrados, no dichos... y si diluidos quedan estos dos fantasmas, el doctor Fausto queda licuefacto en su laboratorio, donde la alquimia se ha convertido en rayos catódicos. Termina diciendo que el espectáculo agota los tanteos por las estéticas de las vanguardias de los años treinta, que a veces los figurines nos hacen pensar en *El mago de Oz* y que en otras los prestidigitadores nos llevan a la idea del diablo que tenía Rambal. Considera el crítico que el espectáculo hace imposible seguir el discurso de Bergamín, que divierte de cuando en cuando y cansa a veces.¹⁸⁶⁹

Haro Tecglen considera la dificultad que desentraña la puesta en escena de un texto de Bergamín, del que dice era un palabrista, un lenguajista, al que se deben grandes hallazgos en sus estudios de los clásicos, en su poética, en su manera paradójica de ver la política, en la filosofía del encuentro de la vida y de la muerte. “Su palabra no es fácil ni siquiera leída, lo es menos oída, y no siempre se oye y se distingue en este espectáculo en el que el espíritu burlón se evade”. Ve como Heras trata de cercarle por su época, con armazones metálicos, seres en blanco y negro, sombreros de paja para la orquestina, partitura de temas que circundaron a Bergamín, diseños de "art nouveau" o modernismo, vestuario colorista, alusiones a la ciencia recreativa y al futurismo y desdoblamiento de sus personajes obsesivos: Fausto, don Juan, los fantasmas, las calaveras, los esqueletos. El crítico señala que las voces jóvenes son agudas, con resultado de tonillo no afinado con la música y que resulta un poco agotador para el oído atento, que se pierden entonaciones y matices que ayudan a comprender cada palabra y cada conjunto y que la música perjudica al texto que pierde prosodia y su acentuación original. Valora los movimientos individuales y colectivos que juzga de excelente. “Quedan dos cosas dispares: el espíritu burlón de Bergamín y su mueca solo por alusión y el espectáculo montado por el CNNTE, espectáculo de comedia musical intelectual, de belleza plástica y buen trabajo corporal,

¹⁸⁶⁹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Bergamín, puesto en ostensión en un homenaje teatral de la Sala Olimpia”, *ABC*, Madrid, 23 de abril de 1989, pg. 116.

música adecuada y escenario único por el que se pasea un vestuario alegre en cuerpos alegres y teatrales”.¹⁸⁷⁰

Ramón Gómez De La Serna¹⁸⁷¹ (1888-1963).

Un vanguardista por excelencia en su tiempo. En sus primeras obras hay una mezcla de teatro y ensayo. Son piezas de pequeño formato, hasta un total de diecisiete, en títulos como *La utopía*, *Desolación*, *Cuento de Calleja*, *El laberinto*, *La bailarina*, *Los sonámbulos*, *Siempre viva*, *Transito*, *Fiesta de dolores*, *Los unánimes*, *La corona de hierro*, *La casa nueva*, *El teatro en soledad* o *La utopía (II)*, que no es segunda parte de la primera; también las tres piezas estrenadas por el CNNTE. Todas ellas están influidas por las nuevas corrientes, son tanteos sobre posibilidades escénicas y le sirven para criticar la sociedad, las instituciones, la moral e incorporan una moderna presencia del erotismo. Utiliza espacios vacíos, juegos de luces, personajes que no lo son, fantasmas. Todas tienen unas medidas impropias para una programación comercial. Su obra más famosa estrenada en el Teatro Alcázar en 1929 es *Los medios seres*, que obtuvo una crítica favorable y el rechazo del público. Su obra *Escaleras* (1935) presenta un esquematismo simbólico y simple sobre personajes que van a la felicidad o la desgracia

EL LUNÁTICO. AUTOR: Ramón Gómez de la Serna. DIRECCIÓN: Emilio Hernández. INTÉRPRETES: Álvaro Lavín, Ana Frau, Balbino Lacosta, Clara Sanchís, Marta Dualde, Sandra Toral, etc. ILUMINACIÓN: Josep Solbes. MÚSICA: Luis Mendo y Bernardo Fuster. ESCENOGRAFÍA: Gabriel Carrascal. VESTUARIO: Helena Sanchís. Sala Olimpia (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas) del 10 de enero al 2 de febrero 1992

El lunático, que da título al espectáculo, es una de las tres obras que lo componen. Las otras dos son: *Beatriz* y *El drama del palacio deshabitado*.¹⁸⁷² Las tres hablan de la pasión y la muerte. La muerte atraviesa las tres piezas, que el autor define como “un teatro muerto, teatro para leer en la tumba fría”.¹⁸⁷³ Habla del sexo, de la pasión, del sexo pero fríamente, desde la tumba.

¹⁸⁷⁰ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Bergamín cercado en su época”, *El País*, Madrid, 16 de abril de 1989.

¹⁸⁷¹ Sobre este autor hemos manejado como bibliografía: RUIZ RAMÓN, 1986.

¹⁸⁷² Los tres títulos que comprenden este espectáculo y que hemos manejado para nuestro estudio están incluidos en GÓMEZ DE LA SERNA, 1995.

¹⁸⁷³ Ramón Gómez de la Serna, al preparar la colección de sus obras para publicar, ofreció cinco dramas bajo el epígrafe “Teatro Muerto”. Son dramas de su primera época de dramaturgo y comprende los títulos,

En *El Lunático* habla del deseo irrefrenable, posesivo y mortal del lunático, que persigue a una máscara que le abandonó en pleno baile. Un deseo que se precipita con el asesinato de quien quiere redimirle a través del engaño y mediante el amor místico y virginal. Un auténtico enfermo de insatisfacción sexual que acaba estrangulando a la joven que lo quiere salvar (Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, 1995: 116-118). En *Beatriz*, el tema que presenta es la pasión erótica de una mujer por la cabeza cortada del Bautista (Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, 1995: 100). Y *El drama del palacio deshabitado* supone la impotente añoranza del sexo en las sombras de la muerte. El autor presenta el diálogo de unos muertos que viven en el palacio deshabitado. En ellos lo único vivo es el deseo sexual y la nostalgia del placer que no gozaron. Rosa y Juan, los únicos personajes vivos de la casa, representan lo fundamental de la existencia que sería el triunfo de la carne (Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, 1995: 103-105).

Las tres piezas presentan muy poca acción y mucha palabra como medio de ir contra la corriente dominante en la época del autor e incluso en la actual. El autor muestra sus fantasmas, sus constantes. Vida y muerte, alucinación, confusión personal, mitos de su atención como Edipo o Salomé. Todo ello alucinado sensualmente y con amorosa sublimación. Un teatro que resulta bello pero discursivo y que son, más bien, poemas de fuerte estructura dramática (Fernández Torres, 1992b: 38-39).

Centeno en su crítica califica el montaje de cuidado, valiente e inteligente. Cree que las tres piezas están bien ensambladas, dándoles continuidad y una duración habitual. Dice que se consigue la unidad poética, surrealista, premonitoria y rompedora de aquel teatro que nuestra sociedad y cultura hizo imposible en su momento y que trajo consecuencias yermas para la escena. Considera que es necesario el antiteatro para expresarlo todo. Termina diciendo que es un espectáculo para una reflexión tardía porque ya otras vanguardias han superado estos lenguajes y conceptos.¹⁸⁷⁴

Gabriel Celaya (Hernani, Guipúzcoa, 1911 *Madrid*, 1991).

Seudónimo de Rafael Múgica. Un poeta que va desde el lirismo personal amoroso hacia una poesía comprometida y responsable. En una época de creadores en su mundo, que encajaban o no en una historia que no hacían ellos, Celaya intentó enmendarlo desde

además de los tres mencionados, *La utopía y La corona de hierro* (Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, 1995: 11).

¹⁸⁷⁴ Crítica de CENTENO, E., "La escena perdida", *Diario 16*, Madrid, 12 de octubre de 1991.

la revolución. Pasó miedos, aventuras, avatares, pero no desmayó hasta que la historia lo replegó hacia un descanso no deseado. Poeta y dramaturgo que en 1929 inicia la redacción de su *Historia general del teatro* (inacabada). Sus comienzos son obras de factura neorromántica. Luego, influido por el surrealismo y el existencialismo, pasa a reivindicar la poesía social, un nuevo realismo y la oposición al régimen. Su producción es prolífica y con un lenguaje enérgico y “rebelde” que alterna la elocuencia desbocada con hallazgos llenos de ritmo y fuerza. La finalidad social que el autor da al arte justifica su lenguaje vulgar, burlesco o irónico y su desprecio por la retórica. Un poeta a contrapelo que busca una finalidad didáctica. Títulos como *Tranquilamente hablando* (1947), *Las cosas como son* (1949), *Las cartas boca arriba* (1951), *Marea de silencio* (1935) o *La soledad cerrada* (1936), son algunas de sus obras. Aspira a ser una especie de tribuno que habla con el pueblo, en el pueblo y desde el pueblo y por ello tiende a exaltar el dinamismo de la dramatización (Canavaggio, 1995: 225-229).

EL RELEVO. AUTOR: Gabriel Celaya. DRAMATURGIA y DIRECCIÓN: Antonio Malonda. INTÉRPRETES: Patxi Santamaría, Ramón Agirre, Maribi Arrieta, Isidoro Fernández, Ana Miranda, Pilar Rodríguez e Iñazio Tolosa. ESCENOGRAFÍA: Jon Serrondo y Txema Nogués. VESTUARIO: Pepi Soroz. MÚSICA: Imanol y Karlos Jiménez. Estreno: 18 de noviembre de 1988, en el Festival de Teatro de Santurce (Vizcaya). En Madrid Círculo de Bellas Artes del 12 de enero al 1 de febrero de 1989.

Para teatro escribe *El relevo*¹⁸⁷⁵ (*divertimento poético*) (1971). Concretamente lo escribe para el Teatro de Ensayo de San Sebastián, un grupo proyectado por él y sus amigos Olasagasti (pintor), Urteaga (músico) y Munárriz (coreógrafo). La obra se estrena en un pueblo de Toledo ese año (1981). En 1988 llega al Círculo de Bellas Artes de Madrid en un montaje dirigido por Malonda. Es ahora en 1988, cuando sentado en el patio de butacas nuestro autor contempla su primer estreno teatral, entre espectadores que aplauden en él tantas cosas, tanta biografía. Un poeta de escritura “útil”, de poesía concebida como herramienta de imposible neutralidad y cuya obra *El relevo* tiene el espíritu de la época, suena a escritura de vísperas de la II República y a la Residencia de Estudiantes, que orientaron a Celaya por los caminos del surrealismo y el juego onírico y poético. Tiene aire familiar a muchas cosas que se intentaban entonces, lejos de la revolución: ingenuidad, subversión ordenada y encantadora. Es el aire del primer Alberti

¹⁸⁷⁵ El texto que utilizamos en nuestro estudio y todas las réplicas que aparecen en el mismo esta tomadas de CELAYA, 1972.

y Lorca con su teatro irrepresentable como *El paseo de Buster Keaton* o *La doncella, el marinero y el estudiante*. Tiene el aire de greguerías de Ramón Gómez de la Serna... y entre estas características tan familiares para él nacen estos personajes: la estatua, que vuelve a casa por las noches en su relevo por un ángel, y todo su pequeño mundo del parque (5 *Días*, 14-01-1989).¹⁸⁷⁶

Un *divertimento poético* que Celaya desarrolla en el parque y donde los personajes se unen a través de la poesía. Estos no dicen nada trascendental, sin intriga, sin historia apasionante, ni el romanticismo de los amores trágicos y posesivos. La estatua hablará como estatua, dirá que desde niño tuvo vocación de estatua y será testigo de lo que sucede en el parque, en el que “*pasa una cosa muy rara: está atardeciendo*”. La Estatua de Don Máximo, representante del orden y las buenas costumbres, cobra vida para pasar la noche en casa... Llegan El Extraviado, con una caña, dispuesto a pescar, tentado a Don Máximo que lo reconoce como Luzbel. El Guarda le llama la atención por alterar el orden al subir en una escalera a pescar y disparará una lluvia de confetis, a continuación está dispuesto a repetir el tiro hacia el bulto del foro pero el mosquetón revienta... La Colegiala pide un papá y una mamá y El Guarda la pregunta quién es. Mientras La Estatua insiste en que la lleven a la Inclusa y El Extraviado encizaña sugiriendo que está muerta. La Colegiala corre detrás de un aro que aparece... La Estatua monologa con el público y defiende las convenciones, que de noche suelen transgredirse porque los decentes se acuestan temprano y no puede detenerse a todos los trasnochadores y soñadores despiertos. Doña Escolástica, su mujer, llega preocupadísima porque Simona su hija ha salido sin su permiso y con su novio... Es tarde, “*han dado las treinta y tres o treinta y cuatro*”, se hace de noche y El Ángel que hace las horas nocturnas llegará... El Novio (Perico) y La Novia (Simona) hablan de su amor incomprensido, de cómo se pusieron los zapatos al revés, de que tendrán que suicidarse para ser felices del todo. Se quieren “*porque dos y dos son cinco*”. Él cuando se casen *le comprará cuatro o cinco (aeroplanos) con sus correspondientes aviadores rubios y norteamericanos. Ahora están muy baratos*... La Colegiala les saluda como si fueran sus padres, les pregunta curiosidades y pide permiso para ir a jugar... Los novios ven las alas del Ángel y le disculpan, cada uno lleva lo que quiere. Él le obsequia con lanzamiento de globos. El Guarda les detendrá por actividades subversivas, lanzar globos puede parecer una fiesta. Los novios no han sido, ellos son novios para casarse... La Colegiala busca su pelota...

¹⁸⁷⁶ Crítica de CENTENO, E., “Un eco juvenil”, 5 *Días*, Madrid, 14 de enero de 1989.

La Estatua da las instrucciones al Ángel... El Extraviado quiere jugar a revoluciones y sembrar el caos pero El Ángel se niega: “*Yo creía que usted era de la Poesía Secreta. Pero me parece que solo es un intelectual*”. Reconoce al Diablo y lo hace desaparecer entre un resplandor rojizo. La Colegiala lo condecora con una estrella que no se apaga... Amanece, El Ángel se chupa el dedo. Entra La Estatua con El Guarda a cumplir con su deber. El Ángel se eleva a las alturas... El Extraviado vuelve a tentarles, es parte del Misterio de la Metafísica. El Guarda a punto de caer es librado por La Estatua, matando así, metafísicamente, a El Extraviado... La Estatua vuelve a su pedestal... Los novios se quieren... El Extraviado desapareciendo: “*¡La vida! ¡Lo de siempre! ¡Que aburrimiento!*” (...) “*El Novio.-...Siempre amanece. Pase lo que pase siempre está amaneciendo.*”

Una oleada de poesía inunda el parque de esta obra. Una poesía ingenua, etérea y un poco tonta, de estilo rosáceo. Una poesía para acercarse con alma de niño. Sería inútil acercarnos desde el rigor, porque muestra el lado poético de un parque en su claridad y maravillosa ingenuidad (Barea, 1989e: 15-16).

El relevo, según ENRIQUE CENTENO, juega con magia, absurdo, sorpresa y lo onírico, a través de la ingenuidad de los personajes que aparecen en un jardín. Su planteamiento y diálogos son de gratificante frescura y con una disyunción entre las situaciones disparatadamente poéticas y el lenguaje verbal, que no llega a veces a estar a la altura. “La riqueza de situaciones no se ve complementada por la fantasía idiomática”.¹⁸⁷⁷ Más positivo se muestra LÓPEZ SANCHO que cree que es un juego poético que hace realidad lo irreal y viceversa. Destaca la carga de ironías y paradojas poéticas de situaciones reales como el amor, el matrimonio, los sueños juveniles, la vocación revolucionaria sin objeto o el carácter militar de tipo ordenancista, disciplinado e inconsciente. “*Es un inocente juego dialogado con formas populares, ricas de acidez poética, que redondean la estética de Celaya*”. De la dirección escribe que, Malonda, organiza el poema dramático con habilidad, que añade prestidigitación a la magia del verbo, un escenario rico en signos y el adecuado metalenguaje en la acción de la parábola. Los actores animan la acción con equilibrio entre lo real y superreal, lo crítico e infantil. Para terminar reflexiona sobre el paso del tiempo y comenta como hace un cuarto de siglo la obra habría suscitado los rayos de la censura pero en el hoy esta se ha hecho

¹⁸⁷⁷ Crítica de CENTENO, E., “Un eco juvenil”, 5 *Días*, Madrid, 14 de enero de 1989.

innecesaria.¹⁸⁷⁸ SANTIAGO AIZARNA cree que es un excelente trabajo, recreación del texto original, con añadido de otros textos del autor. Hay cancioncillas, más recitados y un cuidado y cariño que le da un relieve poético mayor, reafirmando así el sugerente clima mágico. Una obra que hará sonreír con sonrisa de ternura y gozo.¹⁸⁷⁹

EL CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCÉNICAS

En estos años la experimentación necesita de complicados montajes, en los que el elemento minimalista, la maquinaria, era tan costoso o más que las puestas en escena convencionales y será el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE) quien asuma este papel fundamental. “De él saldrán la mayoría de propuestas de interés de este periodo, muchas de ellas de nuevos autores, y otras, de profesionales de otros modos de expresión, como el cine o la literatura” (Oliva, 2004: 177-178). El Centro Nacional de nuevas Tendencias es creado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) en 1984. Se planteó como un soplo de aire fresco al lado de los géneros supuestamente patrimoniales: la ópera, los clásicos, la zarzuela, los contemporáneos consagrados; un territorio donde, en igualdad de condiciones, se pudiera trabajar en pro de determinadas utopías teatrales. Fue encomendado en su diseño y dirección a Guillermo Heras, que define el proyecto como:

El objetivo de este centro es el estudio, investigación y experimentación de las nuevas formas escénicas españolas, a través del montaje y puesta en escena de espectáculos y obras de nuevos autores y grupos teatrales, con el fin primordial de asentar una dramaturgia de clara identidad nacional/nacionales, ilusionando a todos los profesionales del medio en un proyecto de participación y desarrollo de diferentes formas que conduzcan a una nueva sensibilidad, en el intento, precisamente, de romper los viejos esquemas que hoy mantienen el divorcio entre la práctica artística y amplísimas capas de la sociedad española. O dicho de otro modo, que los conceptos de experimental y popular no tienen por qué ser antagónicos, sino complementarios (Pérez Coterillo, 1984c: 11).

¹⁸⁷⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El relevo*”, de Celaya, cuento poético para adultos de hace un cuarto de siglo”, *ABC*, Madrid, 14 de enero de 1989, pg. 85.

¹⁸⁷⁹ Crítica de AIZARNA, S., “*El relevo*”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 4 de diciembre de 1988.

Autores estrenados hasta el momento con dificultades, hallarán un hueco y las propuestas más arriesgadas encontrarán una dinámica propia. Una andadura que estará llena de fracasos pues no se busca la producción de escaparate o prestigio (Santa-Cruz, 1990: 77). En su proyecto, Heras, busca que la especificidad de los textos tenga su máxima expresión en el montaje escénico:

Ninguno de estos textos probablemente pase a la Historia Universal Sagrada de la Literatura Dramática, pero estos autores se plantean el trabajo de forma más efímera, más viva, más polémica. No se trata de sacralizar los textos pero tampoco cuestionar su necesidad dentro del territorio de los nuevos lenguajes escénicos. Entre los defensores del teatro hipertextual y los exclusivistas de propuestas visuales se plantea la dialéctica entre texto dramático e imagen teatral, como síntesis de propuesta escénica contemporánea, capaz de seducir y conectar con el imaginario colectivo de nuestro fin de siglo (Pérez Coterillo, 1984c: 10-13).

La primera producción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE) fue el estreno de *Geografía* de Álvaro del Amo, un autor novel. La puesta en escena fue del propio director de la institución y produjo una gran expectación. Seguiría *Gabinete Libermann* de Albert Boadella. En el capítulo de coproducciones abordaría varios proyectos presentados por otros tantos grupos, que van desde *Medea es un buen chico* de Luis Riaza hasta *Ultima toma* del grupo La Tartana o la coproducción de *La sangre del tiempo* con el CDN. También el centro impartirá talleres de iniciación a la Dirección Escénica, de Teatro de Autor, de Formación de Actores, de Escritura Escénica o de Teatro para Jóvenes. Asimismo, también co-organiza el concurso de textos teatrales Marqués de Bradomín y coproduce los ciclos Joven Escena Libre, Semana de la Juventud, Muestra de Nuevo Teatro Joven Español, así como la operación Chamartín: Territorio Teatral desconocido. Se va a ocupar de la publicación de dos colecciones, una primera de textos teatrales inéditos, Nuevo Teatro Español, y otra sobre teoría y ensayo titulada Teoría Escénica.

En su estreno Heras declaró sarcásticamente que esperaba de quienes descalifican las nuevas tendencias escénicas en vez de teorizar en el vacío presentasen alternativas. La respuesta no se hace esperar y le piden que como director del CNNTE proponga tales alternativas y lo haga con todas sus consecuencias, aceptando aciertos y desaciertos y exponiendo su trabajo a la evaluación que espectador y crítica pudieran realizar.

Con motivo del estreno de *Los abrazos del pulpo*, Monleón define el proyecto del CNNTE como algo que representa una novedad en nuestra escena:

Salvando las distancias -quizá acrecentadas por la distinta personalidad de quienes se encargaron de ponerlas en escena-, si comparamos la obra de Álvaro del Amo, García Pintado y esta de Molina Foix, todas ellas estrenadas en el CNNTE, quizá sea lícito agruparlas y darles el valor de un movimiento autoral español de características propias, asentado en coordenadas, quizá antiguas en la historia de la literatura y aún en las de las vanguardias teatrales europeas, pero decididamente insólitas en la escena española. La impresión que uno extrae es ambivalente. Se agradece el abandono de lo anecdótico, de esa tradicional esquematización de los personajes, ideas y comportamientos que suelen hacer del teatro un espejo pueril. Resulta, en cambio, poco convincente el resultado obtenido, el escaso poder de síntesis [...], la sustitución de la justamente desdeñada linealidad por un amasijo de sensaciones, de recuerdos, de pesadillas, que no logran articularse dramáticamente. La obra se vuelve así una especie de poema, hecho de imágenes, de momentos y hasta de una atmósfera común, pero sin que los modestos y complejos materiales de fundan, en términos prácticos, en el curso de la representación [...] También la libertad, la frescura y la riqueza imaginativas de Vicente Molina se ponen de manifiesto. Queda en pie el viejo y eterno problema de todas las vanguardias: la integración de todas esas aportaciones a la unidad poética, a ese camino, sencillo o enrevesado, pero camino al fin, que conduce y concreta la acción dramática...” (Diario 16, 7-12-1985).¹⁸⁸⁰

Muchos de los espectáculos producidos por el CNNTE son rechazados por la crítica que comienza a alzar su voz contra el mismo. Voces como la de Andrés Amorós o López Sancho, el primero de los cuales, en un artículo escrito un año después del arranque de las Nuevas Tendencias, escribe:

En escena se ven sugerencias eróticas, sádicas y políticas. Los actores evolucionan según una lógica difícil de entender, acogándose a unos símbolos igualmente crípticos. Una especie de fatiga se apodera del espectador ante un

¹⁸⁸⁰ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Los abrazos del pulpo*”, *Diario 16*, Madrid, 7 de diciembre de 1985.

*experimento incomprensible. Viendo obras como esta, uno acaba por preguntarse a dónde va a ir a parar el teatro, si a las salas de espectáculo para que lo vea todo el mundo o a los laboratorios teatrales para que lo vea la gente de teatro. Teatro sin ideas, ni inquietudes, ni novedades, que cae en repeticiones sin imaginación, tópicos, lugares comunes y una absoluta ausencia de textos teatrales mínimamente aceptables. El idioma del teatro ha caído en un desdén, o una improvisación, en un verbo pálido y monótono, dramaturgistas que buscan solo el lenguaje que está ajeno a la palabra. Buenas intenciones más o menos vanguardistas que desembocan en auténticos bodrios (Diario 16, 18-05-1985).*¹⁸⁸¹

El segundo, López Sancho, lo considera un momento de desorientadores ensayismos encaminados a descubrir mediterráneos desecados ya por la polución del largo uso. “Autores que quieren convertir el teatro en “cátedra” o tribuna política y fracasan estrepitosamente porque no se han aprendido la primera e insoslayable lección que consiste en eso tan sencillo de “saber hacer teatro” y, claro, estar dotado para ello” (ABC, 28-04-1985).¹⁸⁸²

Miguel Medina Vicario trata de dilucidar cuales son los propósitos del CNNTE y juzga sus resultados cuando dice que entre los objetivos del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas está el buscar la reparación de la otra cara del fenómeno dramático, potenciando los nuevos impulsos técnicos y estéticos, pero que su proyecto no llegará a crear calado público debido a su particular talante vanguardista. Dirá que son espectáculos cuyo riesgo los hace inviables para la sala convencional y que busca nuevas fórmulas, nuevos creadores, nuevos espectáculos, sin resultados homogéneos. Hallazgos junto a monstruosidades (Medina Vicario, 1985: 22-23).

La fragilidad del CNNTE hizo que al primer cambio de gobierno desapareciera sin haber sido sustituido por una institución de similar función. Su actividad se fue reduciendo hasta desaparecer y pasará a unificarse con el CDN en 1994. *Caricias* de Sergi Belbel, uno de los autores jóvenes por los que siempre apostó Guillermo Heras, será el canto de cisne de un proyecto que duró diez años y con el que Heras se despide. Este hace balance de una década de riesgo, que ha pasado por diversas y diferenciadas fases y no oculta, ni se arrepiente, que su programación no haya convocado público suficiente. Con

¹⁸⁸¹ Crítica de AMORÓS, A., “Tema actual, obra clásica”, *Diario 16*, Madrid, 18 de mayo de 1985.

¹⁸⁸² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La coartada*, introspección de lo trágico, por Fernán Gómez”, *ABC*, Madrid, 28 de abril de 1985.

este cierre “cesa todo un mundo de esfuerzos y estímulos para la creación escénica experimental” (Oliva, 2004: 184). Una vez finiquitado el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Enrique Centeno vuelve la vista atrás sobre lo que fue este proyecto y concluye que estaba enredado en un teatro basado en la ausencia de textos, en el alarde del diseño modernista y en una oculta evasión del teatro de compromiso, todo en aras de la gestualidad a ultranza. “Fueron varias las temporadas en las que este tipo de “apuestas” vaciaron aquella prometedora sala”, que con un criterio frívolamente ecléctico perdió el tren de la renovación que de ella se esperaba (Centeno, 1996: 316).

Con perspectiva histórica hay que reconocer que el centro de Nuevas Tendencias fue una ventana a cosas nuevas, a proyectos y búsquedas de novedades para la escena. Estos aspectos dieron un impulso hacia la modernización del teatro español. Por otro lado, apoyó a la nueva generación de autores y busco abrirse a un amplio campo de espectáculos, siendo una vía que da a conocer todas las novedades que se producen en España en relación con el teatro. Luces y sombras, aciertos y desaciertos, necesarios para poder evolucionar... sin investigación no hay avances... Está claro su apoyo a los autores desechados por los teatros comerciales y que bajo el auspicio del CNNTE irán abriéndose camino. Ya en el capítulo anterior hemos visto algunos de estos autores que fueron apoyados en sus estrenos por el CNNTE y en este epígrafe conoceremos otros muchos, más vinculados si cabe, ya que su obra va íntimamente ligada al Centro.

Entre estos últimos está Álvaro del Amo, que hace propuestas no convencionales y que en su universo literario y creativo desdibuja las fronteras y las estéticas se confunden. “Su escritura dramática se caracteriza por una sabia conjunción de ironía y deseo de renovación estética” (Huerta Calvo, 2005a: 24), Estructuras eclécticas sobre cuestiones como enigmas existenciales, desasosiego sentimental, conflictos amorosos, obsesiones, pequeños sucesos cotidianos, preocupaciones tratadas con dimensiones casi metafísicas. “Su teatro funde la realidad y la ficción, la vida y la apariencia, en un tono escéptico e irónico”.¹⁸⁸³ Sus obras son pretextos para formular teorías filosóficas, elucubraciones afectivas o disquisiciones antropológicas. “No pienso en el público. No tengo en cuenta el espectador” (Del Amo, 1984: 51). Javier Maqua es un autor que va a reivindicar la literatura dramática al margen de sus posibilidades reales en la escena, con lo que ejerce una libertad sin cortapisas pero con el consiguiente riesgo de no estrenar. Sus obras cuentan desde “una narrativa distanciada, con diálogos concisos y lenguaje dislocado,

¹⁸⁸³ Artículo sin firmar: “Escrito para los ochenta: los dramaturgos”, *El Publico*, nº 82, año 1991, pg. 58.

acciones sincopadas entre el comic y el cine de acción” (Ragué Arias, 1996: 241). Vicente Molina Foix es un poeta y narrador que se dio a conocer en el teatro estrenando, al auspicio del CNNTE, una obra, que él define como fantasía lógica (ABC, 2-12-1985),¹⁸⁸⁴ pero la obra resultó difícil para público y crítica. También asociados al Centro Nacional de Nuevas Tendencias están la autora teatral y periodista Marisa Ares, el escritor y periodista Leopoldo Alas, el coreógrafo José Laínez o Julián Egea. Este último autor, en su etapa de cooperante, escuchó la confesión de un soldado nicaragüense y con ella va a crear su texto.

Álvaro Del Amo (Madrid, 1942).

Tras sus inicios en el cine se ha dedicado al teatro y a la crítica. “Su escritura dramática se caracteriza por una conjunción de ironía y deseo de renovación estética, creando un mundo y un lenguaje reduccionista, cuyas referencias son Pinter y Beckett” (Huerta Calvo, 2005a: 24). Está vinculado a la neovanguardia. Entre sus obras destacan *Correspondencia* (1979), que vio frustrado su estreno en el Teatro Español en la temporada de 1983). En 1985 estrena en el CNNTE *Geografía*.

GEOGRAFÍA. AUTOR: Álvaro del Amo. DIRECCIÓN: Guillermo Heras. INTÉRPRETES: Emilio Gutiérrez Caba, Lola Mateo, Isabel Mestres, Marisa Paredes, Joaquín Hinojosa y Gabriel Llopart. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Gerardo Vera. ILUMINACIÓN: Ángel Luis Fernández. MÚSICA: Luis Mendo. Sala Olimpia del 16 de enero al 3 de marzo de 1985.

*Geografía*¹⁸⁸⁵ (1983) presenta una superposición de tres historias de amor diferentes como pretexto para un ejercicio de depuración:

La primera es la historia de Lucia, un cuento romántico, la historia de dos enamorados con sus ritos y sus fechas, hasta que llega un momento en que Lucia no acude”. En la segunda [...] una pareja de amigos que convocan a “Raúl”; se vislumbra que Isabel ha tenido una posible relación con él; se produce una situación clásica de comedia burguesa. La tercera historia es el arranque de una

¹⁸⁸⁴ Antecrítica, MOLINA FOIX, V., “Los abrazos del pulpo”, ABC, Madrid. 2 de diciembre de 1985, pg. 71.

¹⁸⁸⁵ El texto que utilizamos como referente de nuestro estudio y todas las réplicas que aparecen en el mismo pertenecen a la edición DEL AMO, 1985.

relación, o la historia de amor pura y simple: un hombre ve pasar a una mujer, siente a tracción y sigue en ese lugar hasta volver a verla (Fernández Lera, 1985c:10).

Estas tres historias, según el autor, son el pretexto, lo visible de una maraña de relaciones no necesariamente interdependientes, que obligan al espectador a un esfuerzo de lectura diferente, en la que no se puede hacer un seguimiento “natural” de la historia porque no hay comienzo ni fin, las historias se entrecruzan intencionalmente y el hilo argumental tradicional ha sido roto produciendo una sensación de que lo que se ve a primera vista no es exactamente lo que se quiere mostrar (Fernández Lera, 1985c:10).

En *Geografía*, a lo largo del desarrollo todo tiene que ver con todo, también podría analizarse desde el punto de vista del recorrido de Raúl. Varias escenas muestran, con el pretexto de una historia de amor, un protagonista que busca o encuentra a las mujeres de su vida, o choca con ellas.

La obra presenta un tratamiento dramático original y desconcertante:

- A) Raúl espera a Laura... salían juntos y tuvieron que separarse, buscando mejor posición, hasta reunirse definitivamente. Han fijado días para verse, marcas en un calendario, y hoy es el último día de los concertados... la vez anterior ella no apareció pero él ha quitado importancia al hecho y justificado esa ausencia... El tren llega pero ella no...
- B) Lucía se tumba, Isabel pasea y Ella nada en el mar... son remedios para las penas de amor, las tres intercambian consejos y temores de una recaída...
- C) En el departamento de un tren El y Ella parten juntos hacia una población donde el joven policía forestal ocupará su destino... Ella casándose con Él se libra de su tutor (El Viejo) y hereda su fortuna... Él por mérito conyugal asciende a oficial con destino en el desierto.... “Ella.- No bajes la guardia. No te fíes... No te fíes nunca de mí (...)
Él.- La traición no hay forma de prevenirla ni, mucho menos de evitarla”. En el apeadero, El sale con la sombrerera rosa, Ella no, el tren arranca.... Él abre la sombrerera, una serpiente se le tira al cuello... El Viejo lamenta a Lucía la boda de Ella, que le obliga a vivir en su asilo, donde nadie le quiere.... Lucía ha faltado a una cita establecida con mucha antelación.... Ella trabaja acompañando ancianos, por horas...

- D) Lucia habla de su cita con Raúl... *“Se acerca el día de nuestro encuentro. Para ti un acicate, para mí, progresivamente, una molestia (...) Te quiero mucho... Admiro tu habilidad para mantener la ilusión (...) No volveré.”*.
- E) Él es Luis Mercadal, casado con Isabel hace ocho años... hay rumores de matrimonio a la deriva.... se conocieron haciendo encuestas... la sociología los enamoró, el estudio de la geografía humana, pero luego derecho y periodismo les separo. Hoy esperan a Raúl, mediador, del que solo se acuerdan cuando *“el cielo se cubre de nubarrones”*.
- F) Ella se quejará de que Luis ha encontrado una viuda rica, cree que se le pasará como su arrebató “místico”... una tarde del pasado Raúl e Isabel se besaron y Raúl quedo enganchado de Isabel para siempre...
- G) El (Luis) habla con Raúl: *“Isabel está muy enferma Raúl, se muere...”*. Ella la viuda rica ya pasó de ser su amante a ser amiga y ahora quiere presentársela a Raúl: *“Te vas a enamorar de ella.”*...
- H) Raúl arrancando a Ella del Viejo que la acosa, la abraza... Isabel se desmaya y es socorrida por El (Luis), que la besa desesperadamente... Lucia espera... El Viejo se hunde en el mar... Isabel se muere... Lucia da muestras de impaciencia, finalmente se convence de que nadie acudirá...
- I) Raúl y Ella en el departamento del tren... el tren llega, Ella coge la sombrerera rosa y sale... Ella sola en el apeadero con parsimonia, sin prisa va abriendo la sombrerera...

La pieza, según Álvaro del Amo, trata una serie de conflictos humanos no con arreglo a las normas de la dramaturgia tradicional o de la psicología, sino de la geografía:

Se establece un paisaje, donde se mueven los personajes como accidentes geográficos. Son historias de amor, que no se sabe muy bien cómo son, porque ahora historia de amor parece no decir nada... Tres historias de un personaje que está buscando a tres mujeres... Trata, concretamente, de "lo que no se dice". Es como una insuficiencia o desolación que no se expresa directamente: la atmósfera que hay en las cosas (Liberación, 22-12-1984).

Los actores y actrices que interpretan la obra coinciden en resaltar la calidad del lenguaje de Álvaro del Amo en *Geografía*. Para algunos es una obra de suspense, para

otros una metáfora del desamor, y todos coinciden en comprender las dificultades de un teatro alejado de los convencionalismos al uso (Población, 1985b: 13).

José Monleón define la obra como un puzle de imágenes, recuerdos, soliloquios, a veces lírica y a veces cáustica. Un poema escrito con la libertad, no teatral, de los poemas. Una pieza hermética e inquietante, especialmente, cuando humor y sentimiento de lo insólito pueden más que lo intelectual, gratuitamente oscuro y un tanto hueco. Por la naturaleza del texto resulta fundamental la aportación del director, del inteligente e imaginativo escenógrafo, del músico e iluminador. Los personajes están animados con el espíritu del autor, con pasiones que no tienen continuidad ni psicología, como si se tratara de inexorables accidentes geográficos. El estreno constituye un hecho relevante y polémico, en la temporada madrileña.¹⁸⁸⁶

Para Enrique Centeno son situaciones, sociedad y personalidades, en proceso de descomposición. Todo se presenta en forma placida pero convención, refinamiento y norma, contienen en sí la corrosión de la decadencia y la destrucción. No hay elementos dramáticos al uso, excepto en alguna escena que la acción transcurre sin rupturas, incluso monótonamente. Las situaciones van y vienen con placidez, como el mar, a cuyas orillas transcurre, pero tras esa monotonía y placidez, está la corrosión y la descomposición. El crítico apunta que ahí reside la innovación del autor, que añade un lenguaje verbal de limpia y expresiva poética y la frustración, impotencia y aniquilamiento de los personajes se expresan en claves aparentemente no dramáticas, lineales, pero en el desenlace todo cohesiona y ensambla en una perfecta organización dramática. Personajes y situaciones parecen ajenos, conflictos lejanos que nos interesan como curiosidad, que jamás viviremos. Personajes hollywoodenses potenciados por el decorado preciosista, entre recargado, "posmoderno" y *kitch*, que envuelve el conflicto de forma que cuesta aproximarse a él. Considera Centeno un error el protagonismo de la escenografía porque la reflexión sobre las personas queda a veces ahogada por la plástica, que protagoniza la mayor parte del montaje. Finalmente habla de la respuesta del público que acogió la obra con cierta frialdad, sobre todo, porque el espectáculo había desconcertado, sorprendido y extrañado, ya que no es fácil encontrar referencias anteriores, y en este sentido, opina el crítico, parece que ha encontrado su marco perfecto en el escenario del CNNTE.¹⁸⁸⁷

¹⁸⁸⁶ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "Inteligente, nuevo, hermético y transcendental", *Diario 16*, Madrid, 19 de enero de 1985.

¹⁸⁸⁷ Crítica de CENTENO, E., "Geografía, el desconcierto de lo nuevo", *Liberación*, Madrid, 19 de enero de 1985.

Piensa Haro Tecglen que esta nueva tendencia es de 1961 -por fijar una fecha-, la de *El año pasado en Marienbad* de Resnais. Dice que es la literatura de la mirada, el "nouveau roman" y que por tanto, lo que un cuarto de siglo atrás era misterioso, estremecedor, drama impalpable, tiene ahora aire de pretensión y pedantería: "¡Con lo molesto que es ver cómo se quiere asombrar con lo que ya dejó de hacerlo hace mucho tiempo!". Del lenguaje del autor escribe que es terso y limpio, que representa imágenes de tópico dobladas de una cierta ironía y que a veces consigue efectos que laboriosamente busca, como el cuadro del "Matrimonio a la deriva".¹⁸⁸⁸

Julia Arroyo deriva su crítica hacia las excelencias del mismo y dice que es un espectáculo plástico y sonoramente bello, de texto bien escrito, con monólogos y diálogos que fluyen sin esfuerzo describiendo sentimientos, situaciones y estados de ánimo de seis personajes, que se cruzan y entrecruzan. Dirá que se crea un clima dramático, que enmarca en una atmósfera onírica y sutil -lógica del absurdo- actos cotidianos como pasear, ir en tren o tomar el sol, y sentimientos humanos, que van de la crueldad a la ternura. "No importan las historias, sino lo sugerido desde el escenario en el momento que sucede". Para Julia Arroyo, tal y como se nos presenta el montaje, es una propuesta integradora, donde tan importante es el texto, como el espacio, música, luz, interpretación de actores y complicidad de público, que ha de permanecer atento a las mínimas inflexiones por donde discurre la acción dramática.¹⁸⁸⁹

En 1988, con motivo de su siguiente estreno, Álvaro del Amo escribe que mezclar vida y ficción es reconocer que no hay frontera entre ellas. Ya anteriormente lo había dejado claro: "Hablar a estas alturas de realidad y ficción, o vida y apariencia, o sueño y verdad como si fueran dos viejos conocidos que se completan a maravilla resulta repugnante" (*Liberación*, 22-12-1984).

MOTOR. AUTOR: Álvaro del Amo. DIRECCIÓN: Guillermo Heras. INTÉRPRETES: Manuel de Bias, Jorge de Juan, Emilio Gutiérrez Caba, Lola Mateo, Amaia Lasa, Miguel Zúñiga, Jeannine Mestre, Carlos Moreno, Nieves Romero, Cristina Torres, Daniel Uribe y Nacho Martínez. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Antonio Recalcati. MÚSICA: Luis Mendo y Bernardo Fuster. Teatro María Guerrero del 14 de enero al 21 de febrero de 1988.

¹⁸⁸⁸ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Una novedad antigua", *El País*, Madrid, 18 de enero de 1985.

¹⁸⁸⁹ Crítica de ARROYO, J., "Un juego de transparencias", *YA*, Madrid, 18 de enero de 1985.

Así, *Motor*¹⁸⁹⁰ (1987) viene a ser la representación de un rodaje y esto produce diferentes planos de realidad. Uno muy cercano de guionista y director discutiendo las secuencias del filme y tramando un guion. Un segundo plano de los personajes evocados, que aparecen en escena en forma de parodia, con exageraciones, hablar amanerado, afectación de melodrama. Es el plano de los personajes imaginados, que aunque solo existan en las imaginaciones del guionista y director, actúan ante nosotros las escenas del planteado “*melodrama decimonónico, con amores prohibidos, un hijo ilegítimo, dos conventos, varios amaneceres y el mayor número posible de cabalgadas*”. Escenas del encuentro de Rodolfo y su enamorada Eloísa, la confesión de su embarazo, la decisión de él de llevarla a su castillo, los problemas de Rodolfo al estar prometido a Carlota.

La doble dimensión de cineastas y personajes imaginarios se superpone a la vida familiar de los dos protagonistas (Joaquín y José) y se mezclan con escenas de su vida privada, sus compañeras (Lola y Ana) con sus problemas domésticos o el bebé que nace en la casa del guionista. En el espacio, todo se entremezcla. Así confluye tiempo real y el imaginado, y lo onírico y lo real rompen sus límites, no como procedimiento narrativo sino a través del propio discurso teatral, como si tal confusión fuera irremediable. La realidad comienza a mezclarse con la ficción. José y Joaquín, guionista y director, deciden que el Monje de la noticia a Carlota de la ruptura del compromiso de Rodolfo, la Actriz haciendo de Carlota hace que esta hable como actriz y no como personaje. Después Ana y el Monje hablan de la película y de la realidad de Ana. El Actor entra en la conversación y les da notas de actuación. Ya no se sabe lo que en la supuesta película es ficción o es realidad. Los actores fingidos se convierten en reales y envían a la ficción a quienes les estaban imaginando. El Actor rescribe la historia y hace que Lola tenga un amante. José retoma este diálogo discutiendo con Joaquín, que habla como sus personajes. Se van poniendo de acuerdo, finalmente todo se ilumina, el Actor ordena ¡Corten! y vemos que los actores y actrices son el equipo de rodaje de la película interpretada por Lola, Ana, Joaquín y José. Una sorpresa final donde el autor hace una inversión radical: guionista y director no son creadores, sino personajes de su historia, del filme que tratan de crear. Estamos en el terreno conocido del teatro dentro del teatro, en esta ocasión el cine dentro del teatro (Fernández Lera, 1988a: 13-15).

Veamos algunas opiniones críticas sobre el montaje. HARO TECGLÉN dirá que es una reflexión sobre escritura y representación a través de personajes que marcan una

¹⁸⁹⁰ Tanto las citas de la obra que aparecen en nuestro estudio como el referente del mismo son de DEL AMO, 1987.

doble, triple, o múltiple personalidad. Un juego donde las palabras se suspenden o vuelven sobre si mismas cuando han de desmenuzar el tópico. El escritor, Álvaro del Amo, expone su cultura, autobiografía, reflexiones de ensayista y crítica de cine sobre la ficción y la sintaxis de la expresión, con una literatura que desborda escepticismo, inseguridad, ironía y un cierto patetismo elegante y frío.¹⁸⁹¹ JOSÉ MONLEÓN cree que la obra “*Motor*, tiene el riesgo de parecer un ejercicio o una indagación intelectual, sin emoción, credibilidad, belleza o ingenio. Explora la relación entre realidad e imaginario hasta donde lo imaginario se vuelve real y viceversa. Un profundo sentido trágico de la existencia, que sin embargo, no alcanza a encarnarse como tragedia dramática porque se sigue el pensamiento del autor y no el destino de los personajes”.¹⁸⁹² LÓPEZ SANCHO ve que desde el título hay propósito de vanguardia, Una vanguardia de referencias en los años veinte, lo que la hace retaguardia. No hay sustancia dramática. El juego de identidades, la alternativa entre realidad y creación o imaginación, es pobre e insatisfactoria. La falta de sustancia se agrava con la dirección que apura un juego de silencios. Los personajes piensan tanto lo que dicen que esperamos trascendentes revelaciones que no llegan. Choca la voluntaria oquedad de los diálogos. El escenario, demasiado aparatoso, no satisface el juego de planos propuesto y parte del vestuario es de un ridículo colorismo destinado a subrayar la irrealidad, la supuesta fantasía.¹⁸⁹³ Muy crítico se muestra también ALBERTO DE LA HERA que escribe:

José y Joaquín ¿son actores que interpretan una película que trata de cómo se hace una película? ¿O realmente la están haciendo? El planteamiento no consigue que interesen las respuestas y por tanto no hay reflexión; tampoco el autor las responde y por lo tanto no hay solución. Y si no se nos explica qué pasa en escena ni se nos lleva a reflexionar para tratar de averiguarlo, ¿a qué vienen las transposiciones de tiempo, espacio y personalidades? El decorado es costoso, pero no clarificador. La dirección ralentiza la acción y la hace difícil de comprender en contra del ritmo cinematográfico, que se supone que Álvaro del Amo, hombre de ese campo, ha querido imprimir al texto. Los actores están bien, al servicio de la

¹⁸⁹¹ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Vida y ficción”, *El País*, Madrid, 16 de enero de 1988.

¹⁸⁹² Guía/Teatro, MONLEÓN, J. “*Motor*”, *Diario 16*, Madrid, 22 de enero de 1988, pg. 22.

¹⁸⁹³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Un *Motor* sin gasolina, en el María Guerrero”, *ABC*, Madrid, 16 de enero de 1988, pg. 85.

*oscuridad. No es que no comprendí la obra, es que no comprendí por qué había que comprenderla o no comprenderla.*¹⁸⁹⁴

Una reseña positiva es la que muestra ENRIQUE CENTENO al destacar:

*Álvaro del Amo hace un alarde de recursos con los más simples elementos. Su escritura, inteligente y austera, roza la ironía, el patetismo o el sarcasmo casi como si él mismo no se lo hubiera propuesto, como si la propia vida de los personajes fuera una carcajada esperpéntica a pesar suyo. El título Motor representa un término cinematográfico. Álvaro del Amo declara su renuncia al melodrama y testimonia las crisis cotidianas conocidas, con elementos tan absurdos y esquizofrénicos, que vuelven el aparente caos del efecto multiplicador de espejos, en algo perfectamente real. Heras traduce el excelente material a lenguaje escénico valorando al máximo el texto, dirigiendo con extremo cuidado a los actores y huyendo de toda codificación que se aparte de la propia poética propuesta. La inteligente dirección alcanza la escenografía, cuyos fríos elementos confluyen en un espacio inquietante, capaz de albergar la invención del autor. Es difícil destacar a ninguno de los intérpretes del impecable reparto.*¹⁸⁹⁵

LA EMOCIÓN. AUTOR: Álvaro del Amo. DIRECTOR: Álvaro del Amo. INTÉRPRETES: Joaquín Hinojosa, Lola Mateo, Lola Muñoz. ESCENOGRAFÍA: Francisco Solé y Fuencisla del Amo. FIGURINES: Yvonne Blalee. ILUMINACIÓN: Xavier Clot. TEATRO: Sala Olimpia (Ciclo de Nuevos Autores Españoles) del 12 de febrero al 1 de marzo de 1992.

Después estrena *La emoción*¹⁸⁹⁶ (1992), cuyo título alude a la permanente contradicción entre la frialdad y la pasión humanas. Según el autor se trata de la búsqueda de la emoción o mejor, de su huida. La representa a través de un triángulo atípico, que se sitúa en una época de descubrimientos y expediciones y cuyo ambiente decimonónico le permite, además, un peculiar lenguaje, que él domina muy bien. Los personajes Javier, Ángeles y Rosario son seres movidos por los ideales de su época: el afán de progreso y la fiebre de los descubrimientos. El parte a tierras polares como integrante de una arriesgada expedición. Ellas quedan unidas por el amor compartido hacia Él. Una es la

¹⁸⁹⁴ Crítica de DE LA HERA, A., “Nada nuevo bajo el sol”, YA, Madrid, 20 de enero de 1988.

¹⁸⁹⁵ Crítica de CENTENO, E., “Retratos sin tiempo”, 5 Días, Madrid, 19 de enero de 1988.

¹⁸⁹⁶ El texto que utilizamos para nuestro estudio es DEL AMO, 1992.

esposa y colaboradora y la otra amante y secretaria. Durante su ausencia las relaciones de ambas sufren cambios y la inicial desconfianza entre ambas termina con una profunda amistad, que prescindirá del hombre en sus planes futuros. Su regreso no va a recomponer el triángulo inicial y el dejará de ser vértice del mismo.

La obra es un viaje a través de paisajes de razón y sentimientos de los personajes. Un texto denso, poético, cargado de circunloquios, perífrasis, frases interminables,... largos parlamentos y minuciosas descripciones más propios de la narrativa que del teatro y que provocan un ritmo lento y falta de tensión dramática. Tras la cuidada prosa del autor, una venenosa pluma retrata psicologías y comportamientos que enfrentan la inconsciente y aventurera mentalidad masculina con el cerebro y la reflexión femenina, que no tiene más competidor que otra mujer. Aquí la esposa y la ayudante del explorador son dos formas distintas de mirar la realidad, dos inteligencias sutiles (Santa-Cruz, 1992b: 34-35).

Para Enrique Centeno cuando ambas dialogan, el autor logra los mejores momentos de tensión, humor, ironía e incluso de velada burla, en un homenaje a la fría e inexorable inteligencia de sus personajes femeninos. Son diálogos engarzados en una sintáctica y léxico cercano al barroquismo, así como barroca es la dualidad del protagonista desde los dos puntos de vista que le contemplan. Su construcción, a veces en cadenas fónicas excesivas, no se acompasa al ritmo del hablante, como si se hubieran escrito sin pensar en los actores. Cree el crítico que, en cierto modo, esto favorece la fría disección que el espectáculo hace de sus personajes pero que resta cierta imprescindible organicidad y que todo ello está acentuado con la buscada gelidez de la escenografía, la iluminación y el vestuario -todo ello muy cuidado-. La difícil prueba interpretativa la pasan muy bien los excelentes actores y los obstáculos señalados hacen apreciar doblemente su trabajo. Para terminar concluye diciendo que del Amo ha dirigido su propio texto mimándolo, cuidando de que no se escape una sola palabra de su elaboradísima escritura como suele suceder en estos casos, para ello va a atender poco al movimiento de actores eliminando cualquier acción accesoria que pudiera distraer la audición. Considera Centeno que el subrayado es innecesario y que probablemente el espectáculo ganaría mucho con algún enriquecimiento en ese sentido.¹⁸⁹⁷

LENGUAS DE GATO. AUTOR: Álvaro del Amo. DIRECTOR: María Ruiz. INTÉRPRETES: Mónica Barón, Esperanza Guallart, María José Millán, Sonsoles López-Aranguren, Goizalde Núñez, Blanca

¹⁸⁹⁷ Crítica de CENTENO, E., "Frías emociones", *Diario 16*, Madrid, 10 de febrero de 1992.

Merino, Nieves de Medina y Pepa del Pozo. Teatro de la Cava. Estreno en la Sala Cuarta Pared el 9 de septiembre de 1994.

*Lenguas de gato*¹⁸⁹⁸ (1992), estrenada en 1994, es un texto cuyo título juega con dos significado, la de las lenguas de gato de chocolate o pasta y la imagen de las llamas que repartía el Espíritu Santo, que eran como lenguas de fuego sobre los Apóstoles. En ella nuestro autor hace habitar a un grupo de mujeres, lenguas de gato, que juegan, llamitas de sabiduría que pasan de una a otra, ocho mujeres: hermanas, madre, tías, una recién llegada y hasta un fantasma bajo el mismo techo de una decadente casa. Una casa densamente poblada donde la afición esencial es hablar de ellas mismas y a veces de las demás; también del recuerdo, porque el tiempo parece como detenido en este salón donde no se progresa, no ocurre nada, donde todas parecen víctimas de un naufragio más perjudicial que el que realmente padecieron dos de ellas.

Alfonso Armada cree que con esta pieza Álvaro del Amo pretende una comedia tradicional, con entradas y salidas justificadas, basada en el diálogo y con lo propio de la carpintería teatral, aunque no exenta de libertades. Son un grupo de mujeres y una vida cotidiana mezclada con elementos fantásticos, sin situarse en ninguna época ni país determinado. Ocho mujeres con su psicología individual. El propio autor, dice, reconoce, en el programa de mano, haber sido tentado con el modelo de comedia clásica, entendiendo por tal una peripecia dramática sometida a las conocidas normas severas, aunque no sería un molde aplicable a un retrato costumbrista: “Respetando una genérica verosimilitud me importaba bucear en una serie de retratos femeninos, tratados con tres herramientas principales: la verdad psicológica, el humor y la fantasía. Surgen diferentes mujeres destinadas a bullir, a enfrentarse a vivir en el microcosmos de una casa, con sus rasgos particulares bien diferenciados” (*El País*, 9-09-1994).¹⁸⁹⁹

Apunta Enrique Centeno, una vez más, en su crítica del espectáculo, que la cuidada y pulcra escritura del autor no hace concesiones a la eficacia dramática, ni al ritmo fónico que el actor requiere. Piensa que en esta ocasión su objetivo, el retrato interior de sus personajes, no termina de saberse a dónde conduce con tantas “lenguas” que hablan sin parar, tantas mentes llenas de recuerdos y tanta memez femenina. Del montaje dirá que, este paisaje de seres vivos, que elabora el autor, esta materializado excelentemente por la

¹⁸⁹⁸ El texto de referencia para nuestro estudio es DEL AMO, 1992.

¹⁸⁹⁹ Estreno, ARMADA, A., “Álvaro del Amo prueba la comedia en su vuelta al teatro con *Lenguas de gato*”, *El País*, Madrid, 9 de septiembre de 1994.

directora, quien con su trabajo de ambientes, movimientos y composición, recrean ese sabor antiguo, viejo, o detenido tras el naufragio, pero que no puede salvar las irregularidades en el reparto y las deficiencias de algunas de sus actrices, especialmente en lo referido a prosodia y ortofonía. Un estudiado vestuario y un magnifico violonchelo que interpreta en directo, subrayando añoranzas, marcando transiciones y poniendo partitura al texto. Ambos colaboran en la creación de ese magnífico ambiente.¹⁹⁰⁰

Javier Maqua (Madrid, 1945).

Novelista con títulos como *Invierno sin pretexto* (1991), *Uso de la razón* (1993), *Amor africano* (1999) o *Fusilamiento (instrucciones de uso)* de 2005. Es guionista y director cinematográfico de películas como *Tú estás loco Briones* (1981), *Chevrolet* (1997) o *Carne de gallina* (2002). Como autor teatral reivindica la creación de la literatura dramática al margen de sus posibilidades reales en la escena, con ello ejerce una libertad sin cortapisas pero con el consiguiente riesgo de no estrenar. En 1987 sorprendió con una de las más valientes obras de la década, en un momento de teatro generalizadamente descafeinado y en el que reinaba la estulticia de diseñadores de escena cuyo perjuicio a nuestro teatro fue gravísimo.

LA SOLEDAD DEL GUARDAESPALDAS. AUTOR: Javier Maqua. DIRECCIÓN: Guillermo Heras. INTÉRPRETES: Joaquín Hinojosa, Josep Minguell y Ana Labordeta. MÚSICA: Luis Mendo. ESCENOGRAFÍA y MULTIVISIÓN: Pedro Pablo Hernández. VESTUARIO: Gerardo Vera. VOCES EN OFF: Nacho Martínez y Gloria Berrocal. Sala Olimpia del 12 de enero al 15 de febrero de 1987.

Estrena *La soledad del guardaespaldas*¹⁹⁰¹ (1985), ejercicio psicológico basado en el enfrentamiento dialéctico de dos identidades, un político y su escolta, que poco a poco tienden a fundirse. Dice el autor que *la “soledad” del guarda espaldas es no ser visto y pasar desapercibido, dar la espalda siempre y mirar hacia fuera. Ser el estorbo entre ellos y él, no encontrarse nunca con sus ojos, no tocarle jamás* (YA, 12-01-1987). El autor cataloga la obra como una comedia sobre la lucha de ocupación del espacio y la considera nueva tendencia porque tanto lenguaje como estructura, cree, son novedosos. Los diecinueve fragmentos dan aire cinematográfico a la obra y además tiene elementos

¹⁹⁰⁰ Crítica de CENTENO, E., “Lenguas de mujer”, *Diario 16*, Madrid, 12 de septiembre de 1994.

¹⁹⁰¹ Para la realización de nuestro estudio y hemos manejado la edición MAQUA, 1985 y a ella pertenecen las réplicas de la obra que aparecen en el mismo.

chocantes y ambiguos para el teatro comercial. Maqua da derecho al director a transgredir el texto hasta convertirlo en suyo.¹⁹⁰²

En la obra, Abel, un guardaespaldas, desenmascara la personalidad esquizoide del político de moda. Este, bajo una apariencia segura del luchador por la democracia, esconde un individuo mediocre, mucho más que el servil policía que le escolta. La relación entre ambos mostrará la inconsecuencia, la inmoralidad no asumida, la mediocridad del dirigente David. Gigante que se desmorona poco a poco ante los ojos del espectador y del propio guardaespaldas. El escolta conocerá al político antes de su incorporación. De lunes a viernes vivirán juntos. Abel tomará posesión del apartamento, conocerá a la amante de David y lo relacionado con su vida como los pocos calzoncillos que le mete su mujer en la bolsa para pasar la semana, su hija, su mujer con quien habla por teléfono. Abel le enseñará a disparar, los lunes irán al campo de tiro. David en cambio le asesorará en el tenis. A David le parecerle servil que Abel haga de criado, no lo acepta pero este termina siempre “con la fregona en la mano”. El escolta va entrando en la vida familiar, profesional y doméstica de su amo hasta llegar a corregirle los discursos políticos, que encuentra elaborados desde la falacia y la retórica. El político habla del territorio contrario ocupado y el escolta del terreno ventajoso a conquistar. Abel mejora jugando al tenis y comienza a ganarle, va transformando el piso, la cocina. El político vuelve de pasar el fin de semana con su mujer e hija. El escolta le pide una foto de su esposa, que acaba de llamar y que esta le permite tener, su hija también es muy simpática. El político tiene la sensación de haber perdido terreno y pasa al ataque. Dispara cada vez mejor y es el escolta ahora quien comete errores de principiante con la pistola. Sueñan que siendo uno actúan como si estuviesen los dos, el que piensa y el que actúa en el mismo hombre. El escolta sueña *con los calzoncillos del Presidente* y gana al tenis aun no queriendo. En esta relación descubrimos que el político esconde un policía en su interior, por eso acepta las prácticas de tiro y acaricia e instala el revólver que el policía le regala. Con él asesinará a su guardián, no por odio ni diferencias, ni por reparación de clase o de ideología, sino porque él mismo quiere practicar la política con la pistola en el sobaco: *Ahora seré yo mi propio policía. Yo seré los dos*. Es más que un caso de doble personalidad, es su propia concepción del oficio (Bayón, 1987: 13-16).

Según el programa de mano el texto habla del conocerse así mismo: “*Hay un "yo" que actúa y otro "yo" que observa y analiza lo que el primero hace*”. Con esta afirmación

¹⁹⁰² Crítica de PARRA, J., “El estreno de *La soledad del guardaespaldas*”, YA, Madrid. 12 de enero de 1987.

Maqua explica que “la obra es de un solo personaje por más que sean dos los que aparentan mantener el diálogo”. El uno es lo que le falta al otro, aspectos de una misma realidad. Se acechan, se envidian, quieren apropiarse del otro. La obra, después de las diecinueve escenas, finaliza cuando los papeles se invierten. El político tiene ya el revolver que necesitaba y viste por fin el traje del policía. El escolta ya se ha adueñado del apartamento, de su esposa, de su hija, de sus aspiraciones. Sin embargo, no es un final y la historia se repetirá en sentido circular. El texto es una batalla o juego sin vencedores ni vencidos. Se avanza a trompicones, se pelea a cada brizna de propiedad, porque el texto es corpuscular, ubicuo como las moscas.

Para el crítico García Garzón se narra la relación de un político y su guardaespaldas en permanente partido de tenis físico y verbal. El discurso amo-criado, con dobleces y rincones sadomasoquistas, ocupa el centro de la acción. Los dos personajes intercambian rasgos y vivencias y toman prestados los "tics" del otro hasta fagocitarse mutuamente y finalmente uno solo es relativo vencedor al asumir la personalidad del hipotético vencido. Destaca las escenas hilarantes que encajarían en cualquier comedia vodevilesca y finaliza observando que el montaje tiene desajustes de ritmo, que se hace largo en momentos y que abre una interrogante sobre lo que tiene de “nueva tendencia”.¹⁹⁰³

Alberto de la Hera define la obra como lineal, repetitiva, monocorde, que en los primeros minutos interesa porque parece una propuesta de teatro directo, actual, inmediato, moderno y absolutamente realista. Un choque entre el político y su guardaespaldas, que invade por seguridad su vida privada y duplica su personalidad, desdoblándole la intimidad y transformándose en su otro yo, en una sombra con la que se comparte todo. Todo ello presenta un interés que prende y subyuga, pero pronto, según el crítico, el autor se queda sin argumento, no tiene ninguna otra idea y las situaciones comienzan a duplicarse, el lenguaje se mimetiza y el argumento se estira dejando de pasar nada que no haya pasado en escenas anteriores. Deja de interesar, no hay obra. Finalmente solo queda una escenografía deslumbrante, rica en recursos técnicos utilizados con precisión y exactitud y una dirección de actores precisa y medida. Heras, piensa el crítico, que debió descubrir a un tiempo el vacío de la acción dramática y sus posibilidades plásticas brillantes y modernas. Construye así un aparato visual y aplica a la escena

¹⁹⁰³ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., *La soledad del guardaespaldas, una parábola de la esquizofrenia*, ABC, Madrid, 15 de enero de 1987.

recursos de luz, fotografía y sonido, sirviéndolos con cuidadosos medios técnicos y un agudo sentido de lo teatral.¹⁹⁰⁴

Para Pedro Barea es el eterno tema del amo y el criado. Instalados en el mismo espacio, obligados a coexistir en un territorio acotado para organizar su convivencia. Sus intereses no son armónicos, sus relaciones no son de iguales y las mismas razones viciadas que les mantienen juntos son las que les condenan a competir entre ellos. Se aman y se odian, se admiran y se desprecian, y uno quiere siempre tener digerido al otro. Su polémica, además, remite a un referente general, el de la lucha de rivales, el de las clases. Un guardaespaldas que convive con el político al que sirve y que envidia al jefe con quien tiene relaciones -no personales- dentro de un organigrama. Pero al final ese esquema funcional se sustancia en una relación íntima y ambos enloquecen con la misma manía: una mosca que perturba sus previsiones. Las escenas con la mosca resultarán un "gag" dentro de la retórica general. Según Barea el montaje es una versión escénica fluida para un transcurrir literario repetitivo en la idea, un dispositivo técnico con soluciones ingeniosas y ocultamente complicadas y caras. El texto, dice, es menos brillante, resulta concesivo y con alargamientos como el episodio erótico o el oscuro papel de la amante callada que dan cuenta de la falta de vuelo en cuanto a desarrollo conceptual. Señala que la pieza no resultó bien con el público.¹⁹⁰⁵

Enrique Centeno lo juzga un texto sintético y agudísimo, insólitamente teatral, una lección de análisis de personajes y compromiso alejado de propuestas pretendidamente innovadoras. Propuesta de teatro vivo, sin dar la espalda a la realidad, acometida desde una crítica audazmente corrosiva y excepcionalmente clarificadora. Considera que este montaje desvela claves de anteriores fracasos de "nuevas tendencias" porque, según Él, aquí hay un texto cuyo valor no es solo cómo se expone, sino lo que expone, y cuya poética está en su análisis y compromiso y no en sensaciones sensoriales. Dirá que Heras ha dirigido con sabiduría, desnudando el texto, enfrentando a los personajes sin más recursos que el trabajo actoral. Entre los aspectos negativos apunta que la dirección no debió recurrir a una puesta en escena tan poco imaginativa, realizada con decorados proyectados que enfrían la tensión dramática y distancian los personajes.¹⁹⁰⁶

¹⁹⁰⁴ Crítica de DE LA HERA, A., "*La soledad del guardaespaldas*, de Javier Maqua", *YA*, Madrid, 14 de enero de 1987.

¹⁹⁰⁵ Crítica de BAREA, P., "Prudente experimento y atractiva situación", *Deia*, Bilbao, 3 de abril de 1987.

¹⁹⁰⁶ Crítica de CENTENO, E., "La intangible frontera entre el político y el policía", *5 Días*, Madrid, 20 de enero de 1987.

TRISTE ANIMAL. AUTOR: Javier Magua. DIRECCIÓN: Antonio Malonda. INTÉRPRETES: Manuel Pizarro, Martina Bueno, Ceferino Cancio, Yolanda Roderó, Roberto Mori, José Rico, Ramón Pérez, Pili Hevia. VOZ EN OFF: José Antonio Lobato. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Paco Cao. CANCIONES: Luis Alberto Gutiérrez. Estrenada en el Teatro de la Universidad de Gijón el 30 de junio de 1990.

*Triste animal*¹⁹⁰⁷ (1990) es un texto lírico y grotesco que pretende ser un relato intrahistórico de la Guerra Civil. En el retrata a un grupo de feriantes que presentan como mayor atractivo para su espectáculo a la ballena Gibosa. Este deambular grotesco de los feriantes por la meseta castellana no es sino una metáfora del sinsentido de la guerra y de un mundo ilógico. Una ballena convertida en reclamo de unos pescadores vascos que exhiben el cetáceo ejerciendo de feriantes y que son sorprendidos por la guerra civil en plena meseta castellana. La pieza se centra en como la guerra incide en estos personajes, alejados del conflicto social y político en que se ven implicados. Sentimientos y reacciones ante acontecimientos que les resultan absurdos.

Fue estrenada por Teatro Margen (Asturias). En su programa para el espectáculo, el director Antonio Malonda, define la obra como una poética de tubo caleidoscópico. Un realismo poético y burlesco, de exagerado colorismo que desfigura esa realidad, y que ofrece, al tiempo, una visión concreta, abstracta e intelectual. Una mezcla grotesca con un juego de situaciones burlescas de carácter tragicómico: *Triste animal* proyecta imágenes de hábitos nada "habituales". Bajo la agónica mirada de la ballena se ofrece el fuerte contraste de la bestialidad de los comportamientos humanos de nuestra existencia histórica (Rodríguez Blanco 1990a: 40-41).

En su obra posterior *Papel de lija (La venganza de la señorita de Trevélez)* (1993), el autor imagina la venganza del personaje de Arniches para construir una tragedia crítica y sórdida de nuestra sociedad, apostando hasta más allá del límite. Es la crónica de sucesos de la venganza cruel, premeditada y cerebral de la mujer hacia el burlador. Si Arniches despide su obra con un lamento resignado, Maqua construye diálogos de gran pericia dramática en un doble juego continuo, escénicamente eficaz y sensitivamente sobrecogedor. Una obra cruda con influencias de Artaud, Arrabal, Genet y el cine negro.

COCHES ABANDONADOS. AUTOR: Javier Magua. DIRECCIÓN: Javier. Magua. INTÉRPRETES: Blanca Apilánez, Abel Vitón, Rafael Díaz. ESCENOGRAFÍA: Geografía Teatro. VESTUARIO: Pedro Moreno. TEATRO: Centro Cultural Galileo del 24 de abril al 17 de mayo de 1992

¹⁹⁰⁷ El texto de referencia que hemos manejado en nuestro estudio ha sido MAQUA, 1985.

En la sala Galileo de Madrid y bajo la dirección del propio Maqua se estrena *Coches abandonados* (1992), retrato de vidas marginales cobijadas en los restos de un viejo Chevrolet. Un poema teatral, metáfora lírica sobre los perdedores (*coches abandonados*), representantes de la marginación, desheredados de la sociedad urbana, vestigios de esa civilización que ha hecho de ellos ejemplos de deshonra. El nuevo lumpen que emerge con fuerza en las ciudades. Entre los protagonista destaca Gaspar, alcohólico y homosexual, un viejo y eterno *clochard*, aferrado al vetusto automóvil en el que habita el drogata Mus, siempre inocente y simple. Cierra el trío de personajes, la muchacha ingenua y esperanzada, llamada Mañana, que visita ese suburbio donde vive su madre en una residencia de ancianos. En un monólogo, este personaje nos acerca a la vida de los habitantes del chevrolet, entre sus dudas sobre subir a ver a su madre y no hacerlo. Entramos así en su vida cotidiana, en sus sentimientos e intercambios de intimidad. Una situación marginal, no estado del infortunio sino antimeta, a la que se puede llegar se esté donde se esté. Mus es un personaje perdido y monocorde en su relación con el chute de caballo. Garpar fue un ganador que no supo mantenerse y que con arrestos de su vieja dignidad morirá gallardamente bajo una manta de papel. Ella, Mañana, será la única que desea ver el próximo sol, y en su embarazo está la esperanza (Guerenabarrena, 1992: 22-23).

Una historia de soledad donde la vida de los personajes se va desgranando a través de las visitas a estos hombres, que la entretienen cada vez que ella va a ver a su madre. Un triángulo que permite al autor un triste canto de desolado amor, como una copla de Sabina, sin concesiones a la literatura fácil, donde se dicen cosas terribles desde el fondo de los personajes. Al final la muchacha, despistada, con su embarazo auestas, representa sin saberlo la esperanza de la desolación. Una historia de teatro crudo, incómodo y sin concesiones como lo califica Enrique Centeno, para quien el autor dirige bien a los intérpretes, que realizan un notable trabajo, consiguiendo uno de esos hechos teatrales reconfortantes.¹⁹⁰⁸

Javier Maqua, aparte de las obras mencionadas, tiene en su haber otros títulos como *El cuerpo*, *Dice y Diego se miran el ombligo*, *Doble garganta* o *Capt Mortuum*. La labor de Maqua se completa con la versión y dirección de la novela *El banquero anarquista* de Pessoa para el grupo «Geografías Teatro», estrenada en la sala Galileo en 1991. También

¹⁹⁰⁸ Crítica de CENTENO, E., "Personajes abandonados", *Diario 16*, Madrid, 1 de enero de 1992.

es autor de una curiosa síntesis de drama y novela, titulada *El cuerpo de Ignacio de Loyola* (1994).

Vicente Molina Foix (*Elche*, 1946).

Poeta y narrador se dio a conocer en el teatro con el estreno de *Los abrazos del pulpo* (1985), una obra que comienza a escribir en Inglaterra en 1978 y la finaliza en 1980 en Madrid, corrigiéndola en 1984 para su publicación. La define como fantasía lógica, fábula de unos personajes altamente civilizados, que viven recordando sus días de pasión animal. (*ABC*, 2-12-1985).¹⁹⁰⁹

LOS ABRAZOS DEL PULPO. AUTOR: Vicente Molina Foix. DIRECCIÓN: María Ruiz. INTÉRPRETES: José Martín, Julieta Serrano, Javier Gurruchaga y Lola Gaos. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Carlos Cytrynowski. MÚSICA: Luis de Pablo. Sala Olimpia del 3-12-1985 al 18-1-1986.

En *Los abrazos del pulpo*¹⁹¹⁰ (1985) resulta difícil definir un argumento concreto. Plantea una serie de imágenes que sugieren infinidad de cosas. En su estructura abundan las acotaciones, de larga extensión, que van explicando las acciones. Estas casi ocupan más de un veinte por ciento del texto. Según su autor “el núcleo inicial de la obra es la pareja aburrida y hastiada que recibe la llegada de un individuo, que como todos los personajes de la obra tiene muchas caras”. Y es que en esta obra, lo característico es la fragmentación absoluta de la noción de personaje. “No hay un carácter, la mujer no es la esposa buena fiel o infiel, el marido no es el conquistador ni el fracasado, ni el visitante es el hombre poderoso que mueve los hilos”, sino que todos en sucesivas escenas van desdiciéndose y cambiando su rol... “Son personajes sin identidad” (Fernández Lera, 1986a: 16).

Dice López Sancho que resulta un enigma, un acertijo, una formulación oscura y equívoca, una quietud disfrazada de acción dramática, que el espectador recibe con curiosidad, soporta con fatiga y finalmente ve concluir con aburrido consuelo. Dice el crítico que es imposible saber, sin consultar el texto, qué procede del autor y qué de la directora y del escenógrafo. Considera que los actores tratan de dar a lo estático una apariencia de actividad y en ese cometido no paran de intentar simular un diálogo, o de

¹⁹⁰⁹ Antecrítica, MOLINA FOIX, V., “*Los abrazos del pulpo*”, *ABC*, Madrid. 2 de diciembre de 1985, pg. 71.

¹⁹¹⁰ El texto que hemos utilizado como referente para nuestro estudio de la obra es: MOLINA FOIX, 1985.

recitar truculentos monólogos automatizados o ritmados, o que se agitan en acciones que trocean la atención y hacen más enigmático el mensaje. Como elementos valiosos apunta el espacio escénico, sugestivo y desproporcionado, y la música, plástica y orientadora. Considera un elemento enfático e inútil la proyección cinematográfica que se utiliza, porque no aclara nada al convertir los siete trabajos del Hombre para llegar a la Mujer en parodia de los doce trabajos de Hércules. De la representación a modo de intermedio dice: “*un estúpido intermedio consistente en exhibición de artículos de "sex-shop", sin sombra de gracia o de ingenio*”. En definitiva piensa que si esto es una búsqueda en la innovación teatral, no ha encontrado nada.¹⁹¹¹ Para Haro Tecglen, la obra *Los abrazos del pulpo*, pide al espectador un trabajo de desciframiento a partir de la bestia citada en el título. El pulpo, colgado en el puerto de pescadores, es como una ropa tendida, blanda, informe, viscosa y así, dice, es la obra de Molina Foix. “Parece que el pulpo es la mujer, que se describe como repugnante. Un ser que sangra y sangra, un cebo para el macho, a quien arrastra a la muerte: un abrazo destructor”. La mujer engendra y en la cunita, que está en la escena, hay también un ser notablemente espantoso... El crítico advierte, que pronto se cansa uno del psicoanálisis y de la adivinanza y que se deja simplemente ver y oír, y recrimina, que mientras alguien dice o habla todo lo demás se mueve, brilla, danza o suena. Observa como la acción interior, dicha o contada, se despegas de la acción externa. “*Queda este pulpo muerto, tendido al sol, apaleado, blando y viscoso... Sus tentáculos no prenden*”.¹⁹¹² Julia Arroyo considera que no es texto dramático porque abunda en imágenes y lenguaje simbólico y poético, que evidencian un explorador de la palabra, pero falta la acción. Señala la gran espectacularidad de medios desplegados y del intermedio apunta que tiene mucho de caseta de feria. En su opinión el espectáculo, con ser muy espectacular, no llega a interesar y aburre.¹⁹¹³ Para Julio A. Máñez, el lenguaje cimentado en imágenes escénicas y fílmicas añade ambigüedad, atemporalidad e inespacialidad de la acción y una configuración sub-real, abierta y fantasmagórica de personajes. Un drama cuyo destino lógico ve en este espacio destinado a la experimentación. El crítico cree que los abrazos se refieren a los agobios que la vida proporciona, aunque pueden tener múltiples interpretaciones y estas solo competen al autor, que bastante tiene engarzando monólogos superpuestos al servicio de una

¹⁹¹¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Los abrazos del pulpo*, búsqueda en el vacío”, *ABC*, Madrid, 6 de diciembre de 1985, pg. 75.

¹⁹¹² Crítica de HARO TECGLEN, E., “Poesía inerte y oscura”, *El País*, Madrid, 5 de diciembre de 1985.

¹⁹¹³ Crítica de ARROYO, J., “Poca acción, mucho espectáculo”, *YA*, Madrid, 7 de diciembre de 1985.

significación deliberadamente oscura, ya que la fragmentación que parece regir sus intenciones nunca alcanza la envergadura para involucrar al espectador. Tampoco posee la altura susceptible de provocar irritación.¹⁹¹⁴

Sobre la crítica Molina Foix dirá que la respeta mucho y es fundamental pero que afortunadamente uno conoce la trayectoria del crítico. Cree que hay críticos filisteos que reaccionan frente a lo nuevo, negando todo lo que se sale de las convenciones y que establecen como premisa “que el teatro difícil tiene que ser representado en colegios mayores, a las 11 de la noche y para un público de amigos”. Encuentra paradójica la idea de que se está creando un tipo de teatro oficializado, subvencionado, que no tiene nada que ver con los requerimientos del público y resulta una falacia que la prensa, también subvencionada por ser bien cultural, no tenga en cuenta que el arte es un bien a proteger con el fin de evitar su depredación. Finalmente arremete contra aquellos que no consideran teatro el texto que no está concretado en diálogos y acciones de perfecta carpintería teatral, Los considera de una ingenuidad, desconocimiento histórico y estrechez, asombrosos y cita a Heiner Müller, Botho Strauss o Carmelo Bene como tres autores de presencia y altura en todo el mundo. Y concluye que su obra, “poema dramático”, en lo que es teatro de hoy en todo el mundo (Fernández Lera, 1986a: 17).

Después nuestro autor escribe: *El viajero indiscreto* y *La madre invita a comer*, que son libretos de ópera para música de Luis de Pablo, montados por Simón Suárez y Gustavo Tambascio respectivamente. Son también obras suyas la comedia inédita *Barbazul*, que está formada por siete monólogos y resulta la leyenda de este personaje contada por las siete novias, y *Don Juan último*

DON JUAN ÚLTIMO. AUTOR: Vicente Molina Foix. DISEÑO y DIRECCIÓN: Robert Wilson. INTÉRPRETES: Julieta Serrano, Toni Cantó, Charo Amador, Ana Gracia, Nathalie Seseña, Nuria Gallardo, Debora Izaguirre, Mar Díez, Francisco Maestre, Rafael Rojas, Félix Pardo, etc. MÚSICA: Mariano Díaz. VESTUARIO: Frieda Parmeggiani. ILUMINACIÓN: Heinrich Brunke. Teatro María Guerrero del 26 de septiembre al 6 de noviembre de 1992.

*Don Juan último*¹⁹¹⁵ (1992) es una nueva e interesante visión del mito de Don Juan. Una mirada introspectiva y una disección sobre la cara oculta del personaje. En la obra, su madre confiesa las motivaciones y conductas de su hijo y narra percances de su niñez.

¹⁹¹⁴ Crítica de MAÑEZ, J., “*Los abrazos del pulpo*”, *Levante*, Valencia. 30 de enero de 1986.

¹⁹¹⁵ Nuestro estudio está basado en el texto de la obra MOLINA FOIX, 1992.

La disección del mito importa más que la peripecia porque el drama es su propia patología. La construcción de la obra huye de las normas de la narración escénica, que no sorprende, debido a la colaboración para el montaje con un director como Wilson, del que se puede esperar eso.

Dice Enrique Centeno que Molina Foix escribe un texto hermoso, muy literario, lleno de sugerencias, de figuras poéticas, de imaginación y que lo distribuye de forma premeditadamente inorgánica entre los personajes, evitando la ortodoxia del diálogo dramático, porque sabe que lo dirigirá Wilson. El autor, no obstante, no renuncia a la calidez de su prosa, ni a la belleza. El director, con su amor a la geometría, cuadrícula el espacio desnudo en líneas imaginarias ante una pantalla que recorta en siluetas de color a los personajes y hace que estos se muevan fantasmalmente y hablen con voces metálicas. El espectáculo, dice, en algunos momentos imita y supera la estética del holograma, de la imagen artificial en tres dimensiones. Observa como la armonización del trabajo de Wilson con el texto es difícil en muchos momentos.¹⁹¹⁶

SEIS ARMAS CORTAS. AUTOR: Vicente Molina Foix. DIRECCIÓN: Adrián Daumas. INTÉRPRETES: Sonia Almarcha, Vicente Ayala, Lilian Caro, Eva Higuera, Eliazar Ortiz, Marian Sánchez Otero, Enrique Sancho. ESCENOGRAFÍA: Pep Durán. VESTUARIO: Javier Chavarría, ILUMINACIÓN: M.A. Camacho. Teatro del Circulo Bellas Artes del 1 al 19 de abril de 1998

Seis armas cortas (1997) se compone de seis fábulas independientes, contemporáneas, donde se da la mano el drama y la comedia, con un contenido importante de carga erótica y un original retrato de las diferentes formas de pareja. Un desenlace con forma de moraleja y un final con chispazo típico del género. Las fábulas recogen el juego y la búsqueda, a través del diálogo, entre dos personajes. Son parejas típicas y no típicas, que hablan de amor, de poder, de sumisión, de dependencia... todo visto desde una vertiente espiritual. Estas seis fábulas han de verse como piezas independientes y de personajes distintos en cada una de ellas. Están unidas por elementos que se repiten y todas rematadas por un arma corta. Los elementos repetidos son: juegos obsesivos de números que se repiten, una fascinación y temor por los secretos y dos fantasmas en escena. Un fantasma es el Padre, cambiante, pero siempre vigilante y manipulador de los deseos y crecimiento de los hijos y otro fantasma es la silueta frágil de la mujer-niña, que esconde un daño sufrido en la infancia. El daño es otro de los motivos recurrentes. Ninguno de los

¹⁹¹⁶ Crítica de CENTENO, E., “*Don Juan último*”, *Diario 16*, Madrid, 23 de septiembre de 1992.

personajes -desvalidos o prepotentes- pretenden el daño de quien se halla a su lado pero todos lo han hecho, lo sufren, lo recuerdan o lo están deseando (*El País*, 30-03-1998).

Rosana Torres lo define como:

*Diálogos entre parejas atípicas, desiguales, temerosas y descarnadas que exploran los límites de lo decible y lo indecible hasta un punto cercano a lo pornográfico. Trata de la violencia adherida al amor: la sexualidad como arma de poder, espejo de sumisión y esperanza, de poder puesto en Dios, el dinero o la aceptación compartida de una vida pobre o rica, feliz y desdichada.*¹⁹¹⁷

Marisa Ares (Madrid, 1958).

Esta autora teatral y periodista, debuta con la obra *Demasiado tarde, nena* (1984). Después crea *Negro seco* (1986), que es un relato donde la ficción y la realidad se funden intensamente con una plástica que incorpora el rock como elemento destacado. Posteriormente escribe *Mordecai. Slaughter en: Rotos intencionados* (1987). Destacables son también sus obras: *Cantidad despreciable*, *Drama tropical*, *Bestias estúpidas negras lanudas babosas*, *Vidriosa y contraída*, y un auto-homenaje titulado *Marisa Ares*.

NEGRO SECO. AUTOR: Marisa Ares. DIRECCIÓN: Guillermo Heras. DIRECCIÓN MUSICAL: Ramoncín. INTÉRPRETES: Luis Suárez, Gracia Lleó, Harold Zúñiga, Rafael Díaz, Emma Suárez, Margarita Lascoiti, Juana Cordero, David Urmeneta, Laura Cepeda, Ramoncín y Juan Matute. ESCENOGRAFÍA: Gregario Esteban. VESTUARIO: Pepe Rubio. Sala Olimpia del 2 de abril al 14 de mayo de 1986. Producción CNNTE.

*Negro seco*¹⁹¹⁸ (1986) es un texto con infinitas y extensas acotaciones que lo acercan a otro género que no es el dramático. Tiene que ver con el cómic y lo cinematográfico, con películas de carretera y "thriller" de serie negra. Un personaje, cantante de rock, es el detonante de la historia y contrata a Mordecai Slaughter para que acabe con los asesinos de la carretera. Una trama insulsa según su autora, que reconoce interesarse por las mismas:

¹⁹¹⁷ Crítica de TORRES, R., "Molina Foix estrena en Madrid sus fábulas contemporáneas y eróticas", *El País*, Madrid, 30 de marzo de 1998.

¹⁹¹⁸ El texto que utilizamos para nuestro estudio es ARES, 1987.

A mí la trama me interesa mucho, todo lo que escribo tiene trama, me gustan las historias que empiezan y terminan. Lo que ocurre es que siempre recurro a tramas insulsas, absolutamente son las que me divierten. "Negro seco" es una exposición de personajes que se relacionan por casualidad. Hay una trama muy concreta pero no se refleja ningún tipo de realidad española o de ningún otro sitio. Ni tiene mensaje, ni moraleja, ni nada de eso. Yo la encuentro muy trivial (Fernández Lera, 1986d: 19).

Para el director, Guillermo Heras, este teatro "recoge los desperdicios del mundo y produce con ellos, si hay talento, el incendio de la obra de arte. *No hay ideología ni sumisión a dogmas en el teatro de retaguardia*" (Heras, Ares, 1987: 7).

HARO TECGLÉN piensa que la obra es otro intento de traducir el sexo y la violencia de los lenguajes gráficos y mitos de juventud al teatro. Un sexo moderado, relatado e infantilizado y una violencia disminuida por falta de preparación física de los actores. Unos actores que no pueden traducir los movimientos de los personajes dibujados del "cómic" porque sus cuerpos son de verdad y el comic es otro arte. Considera el crítico que la obra tiene un argumento tenue e inútil, que da origen a los personajes tipos de las historietas -feroces asesinos del pantano, su cazador, el hombre manco de la gasolinera que habla con un espíritu materializado en una banqueta-. También cree que algunos parlamentos, como el pornográfico, muestran la ocurrencia de la autora, que cuenta la escena de la niña vestida de colegiala, el jardinero negro y el hombre que va de uno a otro. Afirma el crítico que por claro que sea su vocabulario eso ya se ve en las películas X y resultan tópicos. Luego dirá que las dos horas sin interrupción del espectáculo se hacen eternas al espectador y que resulta doloroso ver cómo terminan las canciones de Ramoncín sin un solo aplauso. No es su culpa, es que esta fuera de su ámbito. Terminará, con una crítica hacia la institución, diciendo que los espectadores tienen mayor juicio crítico para las obras que las autoridades teatrales que las eligen, patrocinan y emiten.¹⁹¹⁹

En esta misma línea se va a manifestar JULIA ARROYO que habla de confuso espectáculo, de texto mal escrito, de errores de vocabulario y palabras con significados impropios. Un relato oscurecido por la elipsis y las ambigüedades, que producen diálogos inconexos y absurdos, un folletinismo decimonónico y el desbordamiento pornográfico. Una interpretación realista que, dice, es enfática, con un cierto tremendismo expresivo y

¹⁹¹⁹ Crítica de HARO TECGLÉN, E., "Un intento frustrado", *El País*, Madrid, 4 de abril de 1986.

que usa y abusa del gancho sexual.¹⁹²⁰ Para LÓPEZ SANCHO lo único salvable de *Negro seco* es Ramoncín y sus canciones, lo demás es pura tontería escénica. “Un texto inaguantable que carece de ritmo y estructura dramática”.¹⁹²¹ También según LUIS CARLOS BURAYA, solo Ramoncín, sus músicos y sus canciones, se salvan del inenarrable tinglado. “*Horrorosa chorrada, caraba indescriptible, "débacle" teatral e inconmensurable parida*”.¹⁹²² Y el crítico J. M. PLAZA apunta que la obra ofrece la contemplación de individuos que ni viven ni dejan vivir.¹⁹²³

JOSÉ MONLEÓN utiliza este montaje para reflexionar sobre el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas del que dice:

Desde su creación, a través de los espectáculos invitados o producidos, nos ha indicado la necesidad de dar con un lenguaje teatral en consonancia con las imágenes de la civilización contemporánea, y que es necesario ese trabajo, que hace falta asumir una fluidez histórica, con respuestas distintas, válidas y ajustadas a la realidad y al espíritu de la época. El problema es hasta dónde nuestra imaginación y nuestra racionalidad consiguen profundizarlo y actualizarlo (Diario 16, 5-04-1986).

A continuación se refiere a *Negro seco* y afirma que, como en muchos de los espectáculos de esta indagación, no sucede, se crean nuevos signos que luego no se articulan y la palabra, música, imagen y actuación se componen e incluso se destruyen teatralmente entre sí.¹⁹²⁴

Marisa Ares en un reportaje de la obra que aparece en la revista *El Público* dirá: “La crítica ha actuado con una saña y crueldad impresionantes con esta obra. No entiendo por qué tienen que odiar tanto al Centro Nacional de Nuevas Tendencias [...] Deberían sopesar y hacer un análisis serio de lo que han ido a ver. Destrozar por destrozar de una manera tan gratuita y sin venir a cuento, francamente no tiene sentido” (Fernández Lera, 1986d: 19).

¹⁹²⁰ Crítica de ARROYO, J., “*Negro seco, muy negro*”, *YA*, Madrid, 4 de abril de 1986.

¹⁹²¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Negro seco, seco y negro* espectáculo del CNTE, en el Olimpia”, *ABC*, Madrid, 4 de abril de 1986, pg. 71.

¹⁹²² Crítica de BURAYA, L. C. “*Negro seco*”, *YA*, Madrid, 4 de abril de 1986.

¹⁹²³ Crítica de PLAZA, J. M., “*Negro seco*, en la Sala Olimpia” “*Diario 16*». Madrid, 2 de abril de 1986.

¹⁹²⁴ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Negro seco*”, *Diario 16*, Madrid, 5 de abril de 1986.

Leopoldo Alas Mínguez (*La Rioja*, 1962).

Periodista y escritor con una obra dramática de corte experimental.

ÚLTIMA TOMA. AUTOR: Leopoldo Alas. DIRECCIÓN: Carlos Marquerie. ACTORES-MANIPULADORES: Gracia Lleó, Juan Muñoz, Carlos Segovia, Esteban Ortega, Sian Thomas, Andrés Hernández. Estreno Teatro Retiro de Sitges el 30 de abril de 1985, dentro del XVII Festival Internacional de Teatro de Sitges.

Una de sus obras más destacadas es *Última toma*¹⁹²⁵ (1985) -estrenada con «La Tartana» en coproducción con el CNNTE -. En ella se ve implicada una productora de cine que trabajará la obra *Romeo y Julieta*. Tiene un lenguaje cinematográfico y un texto de historia reducida, que se basará en la música, estética visual y que limita el factor narrativo a su mínima expresión, siendo el texto una pieza más del engranaje. La obra es un pretexto más que texto, hilo conductor más que argumento, motivo para apoyar el trabajo previo de los actores

PRECIPITADOS. AUTOR: Leopoldo Alas, Ignacio del Moral y Ernesto Caballero. DIRECCIÓN: Jesús Cracio. INTÉRPRETES: Enrique Menéndez, Paloma Paso Jardiel, Pablo Calvo, Ernesto Arias, Manolo Ochoa, Cristian Casares, Celia Ballester, Camilo Rodríguez, Lola Muñoz, Mariano Venancio, Joan Llaneras, Alfonso Vallejo, Rosa Savoini, Josefina Calatayud. ESCENOGRAFÍA: Cristián Boyer. ILUMINACIÓN: David Álvarez. MÚSICA: Pedro Navarrete. Sala Olimpia del 7 al 29 de marzo al de 1992.

*La pasión de Madame Artú*¹⁹²⁶ (1992) es una mini comedia en tres actos, que habla de la gente que triunfó o se supone que triunfó en los años de la movida. Esta gente se reúne en una fiesta y se ponen a parir, marchando a sus casas después de haberse destruido un poquito. Resulta una frivolidad con moraleja final, llena de nostalgia de un ayer reciente. Esta obra se interrumpe con dos piezas de Ernesto Caballero que se introducen a modo de entremeses y forman parte de un espectáculo coral llamado *Precipitados*. Este espectáculo se complementa además con dos obras de Ignacio del Moral y es estrenado por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas bajo la dirección de Jesús Cracio (Guenerabarrena, 1992b: 36-37).

¹⁹²⁵ Hemos utilizado para nuestro estudio la edición: ALAS; CABALLERO y DEL MORAL, 1985.

¹⁹²⁶ Este texto que forma parte del espectáculo *Precipitados*, y que hemos utilizado en nuestro estudio, está contenido en la edición ALAS; CABALLERO y DEL MORAL, 1992.

Para Haro Tecglen, Leopoldo Alas dice, en la pieza principal de este espectáculo, *La pasión de madame Artú*, que la “movida” se acabó y que ha dejado náufragos y residuos. Una pieza principal que lo es por ser la más larga, con más actores y tener un ámbito distinto a las otras que a veces se encabalgan en ella. Una pieza con algo de dulce vita, de Wilde madrileña y de Bardem, y con una crítica social anterior a esta época y a la de la movida. Una “movida” de envejecidos, decadentes y dramáticos residuos, tan tontos como cuando triunfaban. Del resto de las piezas, que califica de sainetillos breves, dirá que resultan más agresivos, más duros: “pintan una ciudad fracasada, desordenada, ignorante, desgraciada, sucia, un homenaje al Madrid real de la Capital Cultural”. Un Madrid equivalente a *Cafarnaúm*, en el diálogo de Ernesto Caballero, entre una cerillera y una enferma terminal: “una situación de teatralidad absurda y amarga”. Su otro dialoguillo, *Mientras miran*, representa guardianes a la puerta de una discoteca, con racismo, droga, desconfianza. La obra *Papis* de Ignacio del Moral es un encuentro de amor maduro, inconfesable, algo grotesco y patético y *Oseznos* retrata a buenos chicos fuera de orden. Del montaje destaca el decorado duro de calle, que consigue una estampa madrileña triste y desesperanzada, y del espectáculo que no es nada desdeñable y que está bien interpretado.¹⁹²⁷

López Sancho ve en las piezas una temática familiar, actual, impregnadas de vitalidad. “El título Precipitados es un acróstico de Prisa, Racismo, Embotellamiento, Corte, Ilusión, Polución, Incomunicación, Tedio, Amor, Droga, Odio y Soledad”. Doce palabras que denotan males de nuestra sociedad, del hombre de hoy, y que enuncian el tema global de las piezas. Una es más larga - *La pasión de madame Artú*- pero todas se funden en el montaje sin perjuicio de la identidad individual. Un montaje que es ágil, con escenario único y resumen de un espacio social realista y actual, que incluye la calle sucia, un piso propicio a pequeños juegos perversos, puerta de discoteca como frontera de racismos más o menos justificados, andamiajes polivalentes propicios a míseras negociaciones, a amistades turbulentas, a estruendo de motocicletas y a los olores infectados de distintas actitudes de esta hora. El crítico apostilla que no son dramas o comedias en el sentido usual, sino esbozos de situaciones rápidamente diseñadas, bien vistas, atrevidamente trazadas y con un lenguaje coloquial que utiliza los modismos o maneras refinadas o frustrantes de hablar del mundo marginal de la urbe. “*Los autores ven claro el hombre marginal de hoy y lo que sucede, describiendo ágilmente las plagas. Son seres humanos*

¹⁹²⁷ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Cafarnaúm, Madrid”, *El País*, Madrid, 12 de marzo de 1992.

que todos conocemos y que se explican por la palabra y la acción". El ejercicio tiene fuerza, con caracteres que muestran sus lacras, mimetismos y angustias con sinceridad. Hacen reír con risa negra, conmueven con emoción que se esconde. Excelentes interpretaciones en un trabajo colectivo de unidad estilística atendida a un naturalismo dramático osado y crítico, no por la censura exteriorizada sino por los significados de los hechos en sí mismos.¹⁹²⁸

SIN DEMONIO NO HAY FORTUNA. AUTOR: Leopoldo Alas (texto) y Jorge Fernández Guerra (música). DIRECCIÓN: Simón Suárez. DIRECCIÓN MUSICAL: José Luis Temes. INTÉRPRETES: Manuel Cid, Luis Álvarez, Carmen González y Ricardo Muñiz. Orquesta Sinfónica de Madrid. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Simón Suárez. ILUMINACIÓN: Fernando Gallardo. COREOGRAFÍA: Skip Martinsen. Opera en coproducción del Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y CNNTE. Sala Olimpia 22, 24, 26 y 28 de febrero de 1987.

A las anteriores hay que unir la ópera *Sin demonio no hay fortuna* (1987), con música de Jorge Fernández Guerra y dirección de Simón Suárez. En ella "realiza el traslado del mito de Fausto al mundo descreído, sin esencias, donde las almas ni se salvan ni se condenan porque no existen personajes positivos ni negativos, que actúen movidos por la ambición o por la nostalgia. Unos personajes -Fausto, Margarita y Mefistófeles- que reviven hoy uno de los más trascendentes temas filosóficos, literarios y musicales de la cultura universal." (Fragmento del programa). Para el compositor musical, Fernández Guerra, el tema de la ópera es la opera misma y considera que la música no vacila al entrar en el juego de seducciones que plantea el argumento de la obra y ha buscado reflejar la trama concebida por Leopoldo Alas: "En dimensión claramente simbólica, los personajes de Fausto y Margarita deciden engañar a Mefistófeles y en este ir y venir de engaños, las relaciones se tornan ambiguas, el entramado se complica y las verdaderas intenciones se esconden y confunden con las falsas apariencia" (Oliva, M.V., 1987f: 50).

Se impone a los autores un tema, el de Fausto y su pacto con Mefistófeles. El diablo, aquí, será la víctima del engaño porque mal puede cobrarse un alma cuando esta no existe. También cambian Fausto, ciego en su afán de poder, fama y oro; y Margarita, aquí mujer ambiciosa, que acaba por enamorarse de él y termina matándolo... Todo se desarrolla en una librería, una estación de ferrocarril, un casino... y con los tres personajes aparece un

¹⁹²⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "*Precipitados*, un atrevido montaje crítico, descriptivo, actual, en la Sala Olimpia", *ABC*, Madrid, 28 de marzo de 1992, pg. 91.

"croupier". Cuadros escuetos, desarrollos medidos, lenguaje de vuelos alicortos, grupo instrumental limitado. Una partitura de hora y media de música, que no es larga, pero lo parece por plana. Una música no tonal, sin curso melódico y con un recitado constante, con entonación o diálogo cantado, monótono. La ópera, apunta el crítico, es imperio del canto y necesidad de que este llegue y aquí no ocurre así, es otra cosa, otra forma de teatro. (A. Fernández-Cid).¹⁹²⁹

Cree Enrique Franco que Alas y Guerra, libretista y músico, toman la vía de la experimentación y responden con una pieza fáustica verdaderamente feliz. El mito de Fausto, al revivir en un tiempo como el nuestro, queda "desmitificado". Las creencias se tambalean, reduciéndose todo a una visión casi lúdica y de comentario actual. Se ha encontrado una adecuada musicalización para este texto, que esperan divierta, deje buen sabor y no haga pensar.¹⁹³⁰

José Laínez.

Es un coreógrafo donostiarra afincado en Navarra. En 1985 crea y dirige para el Teatro Estable de Navarra el Espectáculo *Abismo*

ABISMO. AUTOR: José Laínez. DIRECCIÓN: José Laínez. INTÉRPRETES: Ángel Sagües y Javier Ibáñez. Estreno en el Festival Internacional de Sitges de 1985. En Madrid Sala Olimpia del 30 de abril al de 1985

En *Abismo* (1985), la historia que se impone a los espectadores basa su fundamento en la relación sexual entre los dos personajes... la homosexualidad como un arco iris de deseo buscado. Para bien y para mal, esa homosexualidad, recorre todo el arco de color y todo gira a su alrededor. Tal vez el acto sexual, en ese contexto sin palabras, es la imagen que más posibilidades ofrece de comprensión a los espectadores. Quizás, cree el crítico, no han sabido contar con el cuerpo las demás sensaciones o no se han querido destacar, justamente para que quede como la sensación verdadera y profunda el acto homosexualizado. (José Luis Merino).¹⁹³¹

¹⁹²⁹ *Sin demonio no hay fortuna*, opera de Fernández Guerra y Leopoldo Alas, FERNÁNDEZ-CID, A., "Un estreno con misión distinta del mito de Fausto", *ABC*, Madrid, 23 de febrero de 1987, pg. 75.

¹⁹³⁰ Crítica de FRANCO, E., "La otra ópera en la Sala Olimpia", *El País*, Madrid. 24 de febrero de 1987.

¹⁹³¹ Crítica de MERINO, J. L., "Ritmo lento", *Deia*, Bilbao, 6 de septiembre de 1985.

Un espectáculo inquietante que intriga y hace pensar. Aunque resulta insuficiente por llevar al espectador por un camino de incomprensión debido al enfatismo elitista. Algo tramposo y aburrido porque aparentemente pasan muchas cosas, entre los cuadrángulos que forman los tubos de la estructura metálica escenográfica, pero analizándolas apenas llegan a unas cuantas, aunque son definitorias y definitivas. Continúa el crítico de *El Correo Español* que hacer vanguardia es jugársela, renunciando al público inmenso para elegir el público intenso. Cree que el Teatro Estable de Navarra se la ha jugado y su decisión merece el aplauso. Esta búsqueda de expresividades es una aventura apasionante que nos lleva a este *Abismo*, donde las economías de medios técnicos y humanos priman sobre todo lo demás.¹⁹³²

Julián Egea.

CASO 315. AUTOR: Julián Egea. DRAMATURGIA: Carlos López. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Manuel Ángel Egea. INTÉRPRETE: Eduardo Fuentes. Sala Olimpia del 4 al 20 de diciembre de 1987 y se repone en la misma sala del 12 al 24 de enero de 1988.

Caso 315 es un texto escrito a partir de una confesión real que el autor escuchó en su etapa de cooperante en Nicaragua. Un relato convertido en acción dramática. Un monólogo que cuenta el alistamiento del joven Hugo, conducido a la selva para enfrentarse a los "contras". Allí, prisionero de éstos, es obligado a despiezar a machetazos a un compañero, a guardar los trozos en su propia mochila y caminar con ella días y días, en tanto la carne humana se va descomponiendo y penetrándole. Cuando le liberan, está loco, quiere matar a toda costa a todos los que le rodean sin excepción. Este hombre es el Caso 315 en el hospital Dávila Bolaño de Nicaragua. Ahora en el hospital, donde yace enloquecido por la tortura de que fue objeto y atado para protegerle de su manía exterminadora, inicia el relato de su anécdota terrible, relato de la tortura física y psicológica a la que fue sometido por sus adversarios. Este monólogo integra su historia individual en una atmósfera compleja, física y social, de modo que entendemos y sentimos directamente y sin interpolaciones ideológicas algo de lo que sucede en Nicaragua y las formas en que vive una parte de su pueblo. Lo que pasa Hugo es atroz, pero soldados de distintas banderas podrían contar historias análogas (Espinosa Domínguez, 1988: 47-49).

¹⁹³² Crítica de BACIGALUPE, C., "Abismo", *El Correo Español*, Bilbao, 7 de septiembre de 1985.

El texto excede toda crítica teatral: “*no se discute la verdad, ni el testimonio directo de una verdad. Cuenta sobria y sinceramente sin cargar las tintas*”. Sobriedad del escenario limpio con la habitación del hospital, algunos ruidos de fondo y cambios de luces que subrayan el relato. El actor interpreta momentos de lo que cuenta, mima su paso por la selva, combate, captura, representa el paso tardo y agobiado bajo el peso de la mochila. Un trabajo difícil, que carga mucha tensión en una hora. Crece en veracidad a medida que avanza, se hace convincente (Haro Tecglen).¹⁹³³

Efectos luminotécnicos y sonoros bien manejados que sugieren el peregrinar del soldado por la jungla. Una gradación dramática bien establecida alternando acción directa y evocaciones sociales, que el soldado hace de su familia y contorno humano. Cuadro hiriente, sincero, apenas partidista, generalización inevitable, que muestra un ser humano en situación inhumana. El actor Eduardo Fuentes entona ajustadamente, hace sonar con autenticidad los modismos hispanoamericanos, transforma con palabra y cuerpo las situaciones en muy vivas. Perfecta identificación con el personaje. Una hora intensa, de sinceridad dolorosa, conmovedora y demostración que donde hay una verdad humana, un conflicto situacional de opuestos, hay teatro (López Sancho).¹⁹³⁴

Un espectáculo sencillo y valioso, texto intenso, interpretado con pasión y sinceridad. Documento que remite a una realidad precisa, de la que nos llegan diariamente crónicas. Con la fuerza concretizadora del teatro, *Caso 315*, trae la experiencia de un combatiente sandinista, prisionero de los "contras", y lo más interesante, la realidad nicaragüense, la crueldad a menudo diluida tras la interpretación ideológica. El espíritu del autor es inequívoco, más que alegato en favor del sandinismo, es un testimonio a favor de la paz. La dirección y la interpretación defienden la tensión y credibilidad, rompiendo la monotonía y sacando máximo partido al monólogo. (José Monleón).¹⁹³⁵

LA ALTERNATIVA

Rota la tradición del teatro independiente, y procedentes del teatro de calle, muchos actores y directores se mueven en la modalidad de *teatro contemporáneo*. Este busca distintas formas de expresión como la música, la danza, las artes plásticas o el *performance*. Tratan de tener más atención por parte de la crítica y de la administración.

¹⁹³³ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Testigo de Nicaragua”, *El País*, Madrid, 8 de diciembre de 1987.

¹⁹³⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Caso 315*, gran monólogo dramático en la Sala Olimpia”, *ABC*, Madrid, 6 de Diciembre de 1987, pg. 113.

¹⁹³⁵ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Caso 315*”, *Diario 16*, Madrid, 18 de diciembre de 1987, pg. 27.

Influencias de Pina Bausch y Bob Wilson que les lleva a experiencias radicalmente distintas de lo que es el teatro de texto. Más que representación, se habla de presentaciones o juegos con un amplio contexto de significados. Una cierta ritualidad y elementos del *Happening* se añaden a una estructura fragmentaria, inspirada en Beckett, donde el actor se presenta como una marioneta en relación con un mundo de objetos, en una concepción minimalista de la escena (Oliva, 2002: 263-264). Todos estos creadores no lo tendrán fácil en sus comienzos, siendo un teatro de tipo marginal y minoritario. Paulatinamente irán buscando sus propios espacios, produciéndose otro fenómeno de la década, que es el surgimiento y progresiva consolidación de pequeñas salas dedicadas al teatro y que comenzaran a proliferar ofreciendo propuestas alternativas. Son las llamadas salas alternativas: Triángulo (1983), Cuarta Pared (1986), Ensayo 100 (1989), Sala Pradillo (1990)... que apuestan por un teatro de tipo experimental y que terminará definiéndose como “teatro contemporáneo”.

Las salas alternativas serán espacios diversos para el uso escénico que buscan salvar las dificultades para crear determinados proyectos artísticos, buscan ser espacios abiertos, tienen voluntad y deseo de poder mostrar trabajos, de desarrollar proyectos en continuidad, de trabajar a largo plazo sin depender del resultado inmediato y, sobre todo, buscan recuperar un teatro “esencial”. De alguna manera vienen a recuperar el espíritu del teatro independiente y no suponen un movimiento estético homogéneo. Se busca intimidad para la creación y para relacionarse con el espectador, esto permitió regresar al texto, a la palabra, aunque ya de una manera diferente. [...] Las características de este tipo de teatro: bajo costo de los montajes, austeridad en los modos de producción, aguzamiento del ingenio, motivado por los escasos medios disponibles, intimidad en la relación público-actores, formas de comunicación que permiten potenciar el carácter de “encuentros”, prioridad de la idea de proceso frente a resultados, menos formalidades de los mecanismos de producción..., en suma, un retorno a lo artesanal del teatro de siempre [...] Las obras nacen “de una serie de preguntas relacionadas con la necesidad de resolver una sensibilidad o inquietud hacia la realidad, de una trayectoria personal, de un naufragar en los lenguajes, el

resultado es una obra donde la relación entre los diferentes lenguajes es profunda y necesaria (Luque Tagua).¹⁹³⁶

Temáticamente hay una “cierta obsesión por las manifestaciones del mal en el mundo contemporáneo y en el intento de ofrecer nuevos puntos de vista sobre su origen” (Pérez Rasilla, 2003a: 2877).

Los comienzos serán difíciles para este tipo de teatro tan novedoso que provoca inicialmente en el público un rechazo, porque este carece de las claves de comprensión de los espectáculos y son forzados a completar las insinuaciones escénicas, cosa nada fácil para un público convencional. Al igual que con las Nuevas Tendencias, es José Monleón, tras dos años de funcionamiento de la sala Cuarta Pared, quien hace una reflexión sobre el fenómeno alternativo valorando la experiencia en su categoría de novedad. Para ello se centra en los tres espectáculos presentados en dicha sala en programación de fin de semana:

ESE O ESE. Dirección y dramaturgia: Javier G. Yagüe. Estreno: 6 de febrero de 1988, en la Sala alternativa Cuarta Pared.

SEGUNDA MANO. Dirección y dramaturgia: Luis Castilla. Estreno: 6 de febrero de 1988, en la Sala alternativa Cuarta Pared.

TENIENDO LUGAR. Dirección y dramaturgia: Simón Delgado. Estreno: 6 de febrero de 1988, en la Sala alternativa Cuarta Pared.

Considera el crítico que una experiencia como la de La Cuarta Pared es insólita en la historia del teatro español porque no busca aventurarse en nuevas estructuras dentro del campo del texto dramático, sino de encarar la teatralidad derivada de un espacio totalmente inusual. Una pequeña habitación, con diecinueve sillas, rompe por completo no ya la idea tradicional de escenario, sino la de actor y la de público. Como pedía Grotowsky, el espectador es, en realidad, sustituido por una especie de invitado o testigo que asiste a los acontecimientos íntimos y familiares de un grupo de personas. Aquí no está la cuarta pared stanislawsiana, ni la comunicación consciente entre escena y público que solicitan otros grandes teóricos y directores. Este es, en realidad, un teatro sin paredes,

¹⁹³⁶ Luque Tagua, “Un acercamiento a las salas alternativas” –bidebarrieta.com, pp. 147-148.

en el que es necesario construir un sistema de comunicación, y, por tanto, un lenguaje teatral totalmente nuevo (*Diario 16*, 24-07-1988).¹⁹³⁷

En Barcelona también surgirán salas alternativas, la primera será la sala Beckett, donde se instaura la compañía de Teatro Fronterizo, que toma el nombre por su carácter de experiencia marginal y experimental. Su creador Sanchís Sinisterra decía entonces que EL TEATRO FRONTERIZO no interesa a nadie y puede consumirse en la sombra. En su declaración de principios, denuncia la estructura sociocultural en la que no hay lugar más que para lo ostentoso, por baladí que sea. Errores cometidos y engendros escénicos en el sentir unánime, pero no siempre en el decir, constituyen monumentos a la mediocridad, rancios estofados condimentados con viejos ingredientes y nuevas salsas que han dilapidado en su confección cuantiosos presupuestos públicos y, lo que es más loable, no han estimado recursos ni nombres para asegurarse el éxito. Defiende así este teatro minoritario y nuevo frente a las grandes producciones de los centros nacionales, a la vez que denuncia la falta de ayudas y apoyos hacia los nuevos creadores (Sanchís Sinisterra, 1988: 24-25).

El dieciséis de octubre de 1997 se abre la sala Pradillo que nace con el objeto de ofrecer obras y compañías que están fuera de los circuitos habituales. Adquirida por La Tartana, al mando de Marquerie, contará con Fernández Lera como fundador y animador y reunirá a un grupo de creadores entre los que están Juan Muñoz y Leopoldo Alas. Aquí en esta sala suelen estrenar estos creadores más como propio experimentalismo que como teatro comunicador. Estas salas se presentan cercanas a la creación colectiva, dejando un amplio espacio para la libre expresión de sus intérpretes. Ser director no significa ser jefe. Se busca flexibilidad, juego libre y sincero, una interpretación llevada al límite, sin tapujos ni lenguajes heredados y basada en formas subversivas que apuntan a la propia violencia innata del individuo, neutralizada a través de enfrentamientos físicos, peleas, desahogos verbales, en una sucesión de agresivos cambios de ritmo (Oliva, 2002: 311).

En el Programa de mano del espectáculo *El rey de los animales es idiota* de Marquerie, en la Sala Pradillo, hace una declaración de principios que pueden ser aplicados a numerosos montajes de la nueva vanguardia teatral y que son propios de este *teatro contemporáneo* y alternativo. Dice:

-Nos interesa la palabra como materia esencial del teatro

¹⁹³⁷ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Ese o ese, Segunda mano y Teniendo lugar”, *Diario 16*, Madrid, 24 de julio de 1988.

- Nos interesa la palabra entendiendo el silencio como principio de la palabra
- Nos interesa el silencio porque también es el principio del movimiento
- Nos interesa el movimiento porque permite mostrar el cuerpo en libertad
- Nos interesa el ruido porque es la única manera de entender hoy el silencio
- Nos interesa la verborrea porque ahí podemos encontrar la palabra en libertad, descargada de dogmatismos y de su funcionalidad.

Autores de este teatro alternativo son el mencionado Carlos Marquerie, que aborda una suerte de aventura escénica tumultuosa en la que puede encontrarse con compañeros de abordaje como Rodrigo García -autor muy representativo, de este tipo de teatro, en los años noventa- que esgrime un tipo de ironía sangrante. Marquerie opta por armas del desgarramiento y la ternura. Compañero también de abordaje es Fernández Lera, que tiene, según sus palabras, una relación con la escena muy libre.

*Soy escritor, pero nunca sé si lo que escribo es poesía, teatro, narración o todo a la vez. Me importan mucho las palabras, tanto en sus contenidos como en sus formas. Considero que la palabra es materia que se relaciona con otras materias; materias que no solemos entender como materias, pero que lo son: el tiempo, la música en toda su amplitud, el sonido, la pisada, el golpe de un dedo sobre una madera hueca, la más pequeña sonoridad, la voz en toda su diversidad. Pienso en lo que escribo como una partitura textual.*¹⁹³⁸

Esteve Graset concibe la puesta en escena como la construcción de una especie de escultura en movimiento. Sus principales instrumentos son el propio montaje y la música. De autor ecléctico, vanguardista y heterodoxo podemos definir a Antón Reixa, que se define a sí mismo como: "Solo soy un artista, no tengo otros márgenes". Unos límites, aparentemente, infinitos. Es uno de los creadores más rompedores y originales del panorama cultural español (*El País*, 3-02-1995).¹⁹³⁹ Joan Brossa es un pintor, escultor, dramaturgo y poeta vanguardista en todos los campos. Es creador de los Poemas objeto y Poemas visuales.

¹⁹³⁸ Antonio Fernández Lera-Fabulamundi: Playwriting Europe, www.fabulamundi.eu/es/antonio-fernandez-lera-2.

¹⁹³⁹ Crítica de TORRES, R., "Antón Reixa aspira a dar la lata y ser vanguardista", *El País*, Madrid, 3 de febrero de 1995.

Destacan en sus montajes el alto nivel técnico, de elevado tono profesional:

La valoración del componente técnico reduce el texto a una condición subsidiaria, poco representativa, aunque a veces se le conceda funciones poéticas superiores a las habituales. Las palabras surgen, las más de las veces, dentro de un neolirismo de tonalidad ambigua junto con un conceptismo difícil de aprender. Lo unívoco de los espectáculos era la dinámica plástica, sonora y visual que hacía parecer más importante la manera de lo que pasa que por qué pasa. (Oliva, 2004: 182).

Estamos ante un teatro objetual, de tendencia minimalista próximo al concepto de performance que suelen concluir con una acumulación de objetos condenados a otro tipo de apariencia que la real.

Carlos Marquerié (1951) y La Tartana (1977).

Carlos Marquerié es actor, director y fundador de La Tartana en 1977. La Tartana es un grupo de teatro independiente que nace con el compromiso de experimentar un nuevo lenguaje teatral basado en la imagen y en el títere "como elemento escultórico en movimiento". Desde finales de los setenta, en su trayectoria, utiliza las marionetas como recurso expresivo que atraviesan como hilo conductor todos sus espectáculos y donde el actor va ganando terreno como supermarioneta. Su primer espectáculo fue *Polichinela* (1977). Después estrenan *Tierras de sol y luna* (1978), *Atracciones de La Tartana* (1979), *Pasa-calles 80* (1980), *Que viene de muy lejos* (1980), *Galopada* (1981), *Rit* (1981), *Temblando el aire* (1982). Todos ellos dentro de lo denominado teatro de la imagen, sin presencia de la palabra. Esta será utilizada por primera vez en *Ciudad irreal* (1984) con texto de propio Carlos Marquerie, en donde sigue el mismo criterio de modernidad que con todos sus trabajos anteriores.

La Tartana tiene un estilo muy personal. El sello de una propuesta escénica que ha celebrado interesantes hallazgos en el uso de los objetos, el movimiento y la mecánica. Partiendo de estructuras dramáticas no narrativas e incorporando apariciones, acciones o coreografías. La Tartana ha apostado, desde una concepción plástica del teatro, por cosas como la desaparición del personaje, la

abstracción, el desgarró, lo simbólico, la subjetividad a toda costa, la implicación de la realidad en la irrealidad y viceversa y la “dramaturgia silenciosa” (Valiente, 1991: 97)

CIUDAD IRREAL. DRAMATURGIA: Carlos Marquerie sobre textos de T. T. Tartana, K. Kavafis. P. Hankel. T.S. Eliot. DIRECCIÓN: Carlos Marquerie. INTÉRPRETES: Andrés Hernández López Rey, Gracia Lleó. Juan Muñoz. Esteban Ortego y Carlos Segovia. ESCENOGRAFÍA: La Tartana. MÚSICA: Andrés Hernández López Rey. Sala Olimpia del 2 al 7 de octubre de 1984, se había estrenado en abril de ese año. Volverá a la Sala San Pol del 22 de enero al 3 de febrero de 1985.

Ciudad irreal (1984) es un espectáculo que Leopoldo Alas define en el programa como “el espacio concreto de nuestros sueños cotidianos. Una parábola cómica y trágica en la que tres personajes y unos temas musicales trepidantes describen dos décadas en la agonía de una cultura: sus víctimas se encarnan en la danza escénica de los actores y en los tiernos títeres que, con el inmovilismo casi oriental de sus rasgos, complican los elementos de una narración desengañada” (Programa de mano). Según Carlos Marquerie es un análisis poético y subjetivo de la ciudad, que parte de situaciones que en algunos casos rozan lo personal. La ciudad y la historia de esta en dos décadas:

Concretamente el gran cambio producido en la cultura de lo que podría haber sido el rock de los primeros años, algo cercano a la utopía, convertido después en una gran industria, todo ello contado a través de un músico que no acepta en principio esa evolución. No es un símbolo ni un juicio, ni tampoco se trata de decir que aquella situación era mejor o peor. Ese señor se adapta, sigue haciendo otra música, pero sigue sin interesarle, le da lo mismo hacer que no hacer (Fernández Lera, 1984b: 17-18).

Es la primera vez que trabajan con texto -con intención no narrativa-, buscando lo visual, gestual y sonoro del mismo. Un texto sugeridor de imágenes y que trata de decirse desde un concepto casi visual. Respecto a la combinación de lenguajes teatrales se trabaja el concepto de caos estético, donde sirve todo,... es una mezcla. Lo considera un trabajo intuitivo, de transición, donde se apuntan muchas cosas y lenguajes a desarrollar en sucesivos espectáculos. Finalmente confiesa que no se ha pensado en el espectador, lo considera un espectáculo muy egoísta. Hay muchos datos que se entremezclan sin que

haya una preocupación por aclararlos en aras de una poética más interiorizada (Fernández Lera, 1984b: 18).

VICENTE SANCHÍS comenta la diversidad de lenguajes, apoyados en textos breves de autores dispares y alguno propio. Un desarrollo de ideas estéticas del mundo publicitario, de lo instantáneo, de la eficacia comunicativa de un rasgo, un signo rápido, una música estridente, un personaje real o un títere inventado. Juego intrincado, raro, extraño aunque no confuso, que se involucra en esferas reconocibles que van desde el realismo de una orquesta de seres de carne y hueso hasta las peculiaridades expresivas del "cómic" o de la novela policíaca. Un espectáculo, que dice, diseñado según pautas de conmoción visual, para ser contemplado. Un cúmulo de imágenes que transitan y se ofrecen a nuestras miradas delatorias y cómplices.¹⁹⁴⁰

JULIA ARROYO habla de inmadurez en un espectáculo que tiene la música como protagonista, y que narra con imágenes y sonidos la cultura urbana de nuestros días. Un espectáculo ambicioso cuyo interés es contar una cultura que, La Tartana, ve como caótica. Una mezcla de estéticas, desde el naturalismo al expresionismo, que lo hacen confuso y poco elaborado, como de aficionados. Hay acumulación de datos, claves y símbolos sin una dramaturgia aclaratoria.¹⁹⁴¹

JOSÉ MONLEÓN encuentra dos niveles de análisis, su lenguaje y el material dramático. El primero, está lejos de los festivos pasacalles de La Tartana y se inscribe en un teatro de imágenes, luz y música, con influencia de Kantor y *El teatro de la muerte*. El segundo, su materia dramática, intenta contar la condición oscura y funeraria de las grandes ciudades modernas. Aquí el espectáculo se desmuestra y se vuelve enfático y pretencioso, un defecto agrandado por los textos líricos, despegados y repletos de lugares comunes.¹⁹⁴²

El trabajo de La Tartana se ha desarrollado principalmente fuera de nuestras fronteras. En España han recorrido todo el Estado, pero en Madrid les cuesta encontrar teatro. En 1985 estrenan *Delante del muro* de Antonio Fernández Lera y la temporada de 1986, aumentan su repertorio con *Última toma*, contando con la colaboración de Leopoldo Alas que les escribe el texto.¹⁹⁴³

¹⁹⁴⁰ Crítica de SANCHÍS, V., "Entre la nostalgia y el vertido", *Levante*, Valencia, 1 de mayo de 1984.

¹⁹⁴¹ Crítica de ARROYO, J., "Un confuso collage", *YA*, Madrid, 6 de octubre de 1984.

¹⁹⁴² Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "Teatro de la pintura", *Diario 16*, Madrid, 6 de octubre de 1984, pg. 24.

¹⁹⁴³ Estos espectáculos están estudiados en los apartados de los respectivos autores (Fernández Lera y Leopoldo Alas)

En las creaciones de Marquerié lo teatral va parejo a una especial preocupación por las artes plásticas. La experimentación escénica tiene en él a uno de sus máximos representantes en este fin de siglo. Tratando siempre de conjugar los distintos lenguajes teatrales, desde una serie de adaptaciones muy libres, donde lo visual está muy presente, como en *Lear* (1987), *Medeamaterial* (1989) o *La flauta mágica* (Oliva, 2002: 324).

LA FLAUTA MÁGICA. AUTOR: W. A. Mozart. ADAPTACIÓN: Carlos Marquerié. DIRECCIÓN: Juan Muñoz Rebollo. INTÉRPRETES: Andrés Hernández, Esteban Ortego, Sian Thomas, Mar Navarro, Jesús Rodríguez, Raúl Sode, Carlos Segovia. VESTUARIO: Beatriz Marquerié. Sala Mirador del 20 de octubre al 13 de noviembre de 1988.

Según el grupo, tanto *Lear* (1987) como *La flauta mágica* (1988) son dos paisajes. “El primero es una estepa fría y árida y el segundo un jardín de profundas sombras lleno de verdor y fantasía”. Han abandonado lo urbano y lo industrial de *Ciudad irreal* y de *Última toma* para tomar como argumentos dos piezas teatrales, que transcritas al lenguaje de las figuras, nada postmoderno ni rupturista, resultan poesía y fabula pura y dura, condensada argumental y temporalmente. Esto supone la transformación del relato en antología de situaciones, de momentos dramáticos culminantes con ritmo de retablo o de comic. En *La flauta mágica*, La Tartana, propone tres elementos clave: la música, los títeres y el aparato teatral (Barea, 1988a: 39). En este espectáculo el grupo hace un uso exclusivo de las marionetas, sin intercalar actores reales como en su anterior montaje *Lear*. La música toma protagonismo situándose al mismo nivel que los personajes. El director explica que estos han sido tratados con “la suavidad, delicadeza y belleza que hacen de ellos una especie de esculturas que entran en movimiento a las órdenes del manipulador”. Un tratamiento realista de los personajes que los aleja de la rigidez de los muñecos, en un intento de llenarlos de sentimientos y psicología como si de actores se tratara. El espacio escénico se llena de jardines, palacios, paisajes celestes y ambientes de magnificencia adecuados a una fábula, de la que se han elegido las partes con mayores posibilidades dramáticas (Del Moral, 1988a: 19).

Con motivo de este estreno, Juan Carlos Avilés hace un repaso de la trayectoria del grupo y escribe: “Los once años de existencia de La Tartana son sinónimo de evolución y búsqueda. Cada espectáculo va afinando la calidad estética de los montajes pero sin hacer concesiones al éxito comercial”. Considera el crítico que en *La flauta mágica* se busca integrar la lúdica música de Mozart intercambiándola en el desarrollo dramático

pero esto se resuelve a medias porque paraliza en parte la acción. Plásticamente el trabajo es impecable. Los muñecos son expresivos, adaptados a cada personaje y en perfecta simbiosis con el actor que los maneja y les presta la voz. Tan solo las marionetas de algunos animales muestran un juego insuficiente y la iluminación es inadecuada en algunas escenas. El resto es un cúmulo de aciertos que avalan la profesionalidad de esta compañía y que dan como resultado un interesante y bello espectáculo.¹⁹⁴⁴

Alberto de la Hera apunta que el público salió muy contento y que el espectáculo es una reinterpretación de la ópera de Mozart hecha con muñecos, que la música y las voces de los cantantes suenan por altavoz y que la acción dramática es expresada mediante parlamentos entre los actores pero que todo ello produce un conjunto muy vistoso. Lo mejor, dice, son los magníficos muñecos, de tamaño superior al natural, dotados de una gran expresividad tanto en sus gestos y movimientos cuanto en su propia presencia física en la escena. Las máscaras resultan obras de arte. Los actores que los mueven son excelentes para dotar de vida sus fantoches, no tanto en el uso de las voces, donde algunas no se corresponden con el papel que desempeña y pierden toda credibilidad, así sucede con los personajes Tamino o Papagena. El principal fallo es el diálogo para explicar el argumento, que en la ópera no es necesario y que hace que se aleje de su fidelidad a Mozart, quedando el espectáculo entre la ópera y las marionetas. En resumen, cree el crítico que con mejores intérpretes, ya que como manejadores de títeres el acierto es pleno, el resultado hubiese mejorado. Pero insiste en que los espectadores disfrutaron de una función, que es bella, que posee fuerza y que está acompañada por una música insuperable.¹⁹⁴⁵

OTOÑO. DRAMATURGIA, DIRECCIÓN y ESPACIO ESCÉNICO: Carlos Marquerie. INTÉRPRETES: Raúl Bode, Andrés Hernández, Mar Navarro, Jesús Rodríguez, Carlos Segovia y Sian Thomas. MÚSICA: Andrés Hernández. Sala Olimpia del 23 de marzo al 1 de abril de 1990, dentro del X Festival Internacional de Teatro de Madrid.

Su siguiente espectáculo es *Otoño* (1990), de Marquerie. La obra comienza: *¿Por qué no dejarse reventar de una maldita vez?* Es la primera frase del texto lacónico del espectáculo en el que hay más preguntas que respuestas, donde conviven los datos

¹⁹⁴⁴ Estreno, AVILÉS, J. C. “La Tartana representa *La flauta mágica*”, *Guía del Ocio*, Madrid. 31 de octubre al 6 de noviembre de 1988.

¹⁹⁴⁵ Crítica de DE LA HERA, A., “Belleza, fuerza y una música insuperable”, *YA*, Madrid, 22 de junio de 1989.

culturales y las sensaciones vivenciales. *Vivir es comer, digerir, dormir, quejarse, soñar, esperar. Tal vez, sobre todo soñar.* Una sensación de espera de algo que no se sabe bien qué es, ni si llegará... Unas maderas humildes, desfiles con cruz y letanías... Tono de auto sacramental, con invocación a Calderón y su *El Gran Teatro del Mundo*, en fragmentos abruptamente recitados, buscando el estallido de la esencia barroca. Todo ello para explicar los problemas de la pérdida de identidad, de la incomunicación, de la vida como un combate oscuro. Una representación hecha de signos mayoritariamente violentos y llena de angustia, duda, vida y destino, problemas que intentan expresarse por el contraste de los pies desnudos con los harapos suntuosos, con los silencios cayendo como un bálsamo sobre los estruendos, con una canción inarticulada, en la que la voz es solo sonido y la melodía se interrumpe brutalmente como por desidia, como por desprecio de sí misma. Es un espectáculo de “vanguardia”, contradicción frente a coherencia y fragmentación para mostrar la cultura de los desesperados, de los que no saben a qué atenerse, ni que sienten. Un espectáculo que habla de la nostalgia de una época cuando el hombre no podía dividirse porque era la unidad perfecta (Gopegui, 1990c: 22-23).

Reseña Haro Tecglen que es un espectáculo bien terminado, muy trabajado, con música sencilla y melopeas cantadas a capela. Un instrumento para la percusión de ritmos primitivos y sencillos y golpes de trastos sobre la madera. Un vestuario simple, con alusiones a vírgenes a veces, y unos actores se mueven a tiempo y a tempo igualan y afinan bien sus voces para decir textos difíciles. Dura poco más de una hora y no impresiona demasiado, se hace largo y se premia con aplausos el esfuerzo, lo bien hecho, pero no parece que se comprenda demasiado: *no comunica*.¹⁹⁴⁶

López Sancho tan poco se muestra demasiado entusiasmado con este espectáculo y dirá, que en lo poco que Marqueríe hace decir a sus actores remueve viejos fondos en los que están también Beckett, Joyce y Kantor. Lo considera un teatro experimental que no logra pisar terreno virgen, ya todo eso está hecho. Cree que la carga intelectual, de los espectáculos de Marqueríe, tendrían fuerza con un juego dramático más completo, en el que los actores dispongan de todos los mecanismos fundamentales del teatro -personajes, convención, dialéctica de los diálogos y las situaciones- para desembocar en la liberación y la catarsis, que es una de las metas del teatro. “*Otoño* desgrana cuestiones que parecen de fondo y resultan de primer grado al dejarlas sentadas en su propio umbral tras arrastrar una silla o derribar con estruendo una cama”. Para terminar un elogio al grupo de actores

¹⁹⁴⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Incomunicados”, *El País*, Madrid, 26 de marzo de 1990.

de La Tartana de los que dice se comportan con evidente fe en lo que hacen, con un esfuerzo conmovedor y un brillante logro musical en los momentos corales. “*Su acción convierte el ring en un lugar escénico-dramático, ininteligible, confuso y aburrido, que termina como ha empezado, sin pies ni cabeza. Como siempre, siempre, empieza y acaba la vida*”.¹⁹⁴⁷

En *Paisajes y voces (Historia de un árbol)* de 1991, La Tartana hace una declaración de principios estéticos, solo se habla de texto, no de autor. El texto elaborado por Fernández Lera es un texto poético y no se busca su ilustración sino la utilización del espacio escénico como elemento esencial sin la materialización última del texto. Una confrontación entre texto y escenografía, con gran nivel de abstracción, en el que se intuye una oscura reivindicación de la naturaleza o vuelta a las raíces... Quizá puro juego escénico y más que relación indefinición entre texto y espacio (Fernández Torres, 1991b: 37).¹⁹⁴⁸

Su siguiente texto *La muerte de Áyax* (1992), también de Fernández Lera, recrea el mito clásico. En el espectáculo muñeco y actor conviven. Dos actrices narradoras nos van contando las peripecias de Áyax, su locura al pasar a cuchillo las ovejas de un rebaño creyendo que eran las huestes de Ulises, etc. Todo este mundo de Áyax estará representado por marionetas y pronunciado por voces de mujer. Así poco a poco se va desgranando la derrota de Áyax frente a Ulises por la lucha sobre las armas de Aquiles, su locura, su venganza y el regreso a la cordura entre ovejas degolladas, la súplica de su cautiva fiel porque no la abandone o el suicidio del protagonista arrojándose sobre su espada. Todo pasa por el filtro distanciador de la narración femenina (Sarasola, 1992c: 40-41).¹⁹⁴⁹

COMEDIA EN BLANCO. AUTOR: Carlos Marquerie. DIRECCIÓN: Carlos Marquerie. INTÉRPRETES: Elena Córdoba, Juan Lorient, Nekane Santamaría y M^a José Pire. Sala Pradillo del 13 al 30 de octubre de 1994.

Comedia en blanco I. Infierno (1994) es la primera pieza escénica del tríptico inspirado en la Comedia de Dante Alighieri (tríptico que de momento está incompleto). Es un

¹⁹⁴⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Otoño. Una imagen del sinsentido de la vida, clausura el Festival*”, ABC, Madrid, 25 de marzo de 1990, pg. 114.

¹⁹⁴⁸ Este espectáculo se trata también en el apartado dedicado a Fernández Lera.

¹⁹⁴⁹ Este espectáculo se trata también en el apartado dedicado a Fernández Lera. Allí se refleja una más amplia información.

recorrido por alguno de los infiernos actuales. En el espectáculo utiliza textos de Dante de *La vida nueva*, una elegía de José Ángel Valente llamada *Paisaje con pájaros amarillos*, el poema de Harold Pinter *Futbol americano* escrito a raíz de la Guerra del Golfo y los poemas recogidos bajo el nombre *Voces en blanco* de Carlos Marquerie. Todos estos textos son la columna textual de la obra.

Este proyecto es llevado a cabo con La Tartana Teatro en un montaje, que no puede considerarse creación literaria propia porque ofrece textos que no son solo suyos (Quevedo, Pinter, Valente). Al mismo tiempo, la obra pretende ser un tríptico escénico inspirado en la comedia de Dante: *Es una reflexión subjetiva sobre la actualidad, un descenso dantesco al infierno de 1994* (Cornago Bernal, 2005).

EL REY DE LOS ANIMALES ES IDIOTA. AUTOR: Carlos Marquerie. DIRECCIÓN e ILUMINACIÓN: Marquerie, INTÉRPRETES: Marisa Amor, Gonzalo Cunill, Carlos Fernández, Juan Lorient, Nekane Santamaria. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Reciclado. Compañía Lucas Cranach. Teatro Pradillo del 16 al 19 de octubre de 1997.

*El rey de los animales es idiota*¹⁹⁵⁰ (1997) intenta una geometría del caos, una caótica representación del caos, una obra de estética descoyuntada, difícil, atrevida, contradictoria, desigual, con momentos fascinantes y otros de corte plúmbeo. “*Nos interesa la verborrea porque ahí podemos encontrar la palabra en libertad, descargada de dogmatismos y de su funcionalidad*”, se especifica en el programa de mano. Un espectáculo que incluye dos horas y media de palabras y acciones, discusiones sobre la pérdida de tiempo, el sexo de los ángeles, los atascos, el olvido, la soledad o una silla. Son debates sobre enigmas eternos y sobre aspectos intrascendentes, discursos significativamente procaces, peleas, escupitajos y cuerpos desnudos, trémulas confesiones sobre el nacimiento de un hijo o la muerte de un amigo, genialidad sin coartadas estéticas, violencia, latidos animalmente humanos más allá de los límites de lo teatral, promiscuidad, estruendos musicales, chorros de vida. El escenario es un hervidero de ideas, un sarpullido de estímulos y acciones simultáneas, una abigarrada mezcla de elementos que conforman un laberinto del que es difícil de extraer sin perderse un juicio que trascienda la enumeración o la bulliciosa turba de impresiones. Una propuesta valiente y balbuceante. El espectador puede tener la impresión de asistir a una acumulación de frases, gestos, imágenes y músicas, de búsqueda del exceso sin sentido,

¹⁹⁵⁰ El texto de referencia en nuestro estudio es MARQUERÍE, 2005.

y probablemente sea esta la sensación que pretendía transmitir, desazón y desconcierto, pellizcos de belleza. Un espectáculo -aunque expresamente se señale que la obra: “*no es un espectáculo, solamente cinco personas, ángeles o animales dispuestos a ir al límite y arrastrar al público*”- que puede escaldar determinados paladares (hay quien se fue antes de terminar la función) y que a otros seduce por su osada experimentalidad (los aplausos son muchos y vivos). Los actores, en un arriesgado ejercicio entre la bestia y el ángel, se dejan la piel en esta visceral demostración escénica, que busca trascender los contornos de la teatralidad (García Garzón).¹⁹⁵¹

En su crítica Haro Tecglen escribe: “A pesar de sus atractivos, de tipo morboso, oigo en él poemas, narraciones, discursos, arengas, lamentos bien escritos. No son tontos: están por encima de lo que es común en los textos teatrales”.¹⁹⁵²

Otras obras suyas son: *Lucrecia* (1999), *El escarabajo disidente* (2000), *Ciento veinte pensamientos por minuto* (2001), *2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)* (2004), *Que me abreve de besos tu boca* (2005), *El temblor de la carne* (2007), *Maternidad y osarios* (2008), *Entre las brumas del cuerpo* (2008). Son obras puestas en escena por él. Afirma Marquerie que sus trabajos escénicos se mueven más en un terreno especulativo que dentro de un lenguaje codificado y claro (Cornago Bernal, 2005).

En 1990 funda con Juan Muñoz el Teatro Pradillo que abandona en 1995. Como director ha trabajado en *El ignorante y el demente* (1996), *Rivera despojada/Medea Material/Paisaje con argonautas* de Müller (1988), *Lear* (1987) basada en El rey Lear, “1996” (1986) y otros ya mencionados de Fernández Lera o Leopoldo Alas. Es también creador de los espacios escénicos de sus obras.

Antonio Fernández Lera (Madrid, 1952).

Dramaturgo experimental, director, ligado al grupo Espacio Cero. También ha traducido textos de William Shakespeare (*El rey Lear*), W. H. Auden (*El mar y el espejo*), Stephen Berkoff (*Mesías*), Edward P. Jones (*El mundo conocido*), Sarah Kane (*El amor de Fedra*), así como ensayos de André Lepecki, Laurence Louppe, Olivier Lugon, Jacques Rancière, Serge Tisseron y Jeff Wall, entre muchos otros.

¹⁹⁵¹ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “*El rey de los animales es idiota: Marquerie bucea en la geometría del caos*”, *ABC*, Madrid, 4 de diciembre de 1997, pg. 94.

¹⁹⁵² Crítica de HARO TECGLEN, E., “No tanto”, *El País*, Madrid, 18 de octubre de 1997.

DELANTE DEL MURO. AUTOR: Antonio Fernández Lera. DIRECCIÓN: María Ruiz. INTÉRPRETES: Aurora Montero. David Fernández, Chete Lera y Pepo Oliva. Compañía Espacio Cero. Estreno: 24 de abril de 1985 en la Estación de Chamartín de Madrid. Después pasa a la Sala Mirador los días 24, 25, 26 y 27 de junio de 1985.

Su primer estreno fue un inquietante espectáculo de arriesgada originalidad titulado *Delante del muro* (1985) y en colaboración con La Tartana. Es un texto breve, con una duración de media hora. Cuatro personajes indefinidos, una mujer y tres hombres, que esperan en los límites de la gran ciudad, junto al muro simbólico, que separa a las miserables criaturas humanas de algo incognoscible y muy fuerte, que lo rige todo. Desean pasar el muro, ser llamadas al otro lado y no saben cómo podrán hacerlo, de qué forma enternecer a quién está al otro lado.

Para López Sancho al autor le falla la metafísica y la poética que deberían suplirse con acción, pero esta es recargada y gratuita porque “*los cuatro personajes gritan, silabeán, se pelean, ríen histéricamente, se lamentan...*” Dice el crítico que finalmente venimos a saber que la ciudad es mala, que se vive mal y todo es una mierda y que el quid de la cuestión es cómo salir, como cambiar, aunque parece que no hay manera. Un texto que califica de fatigoso, tanto como la música y la iluminación precaria.¹⁹⁵³

Ese muro, metáfora existencialista, espacio cerrado, impenetrabilidad de la vida, materialización de la opresión, resulta, según Haro Tecglen, un tópico del pasado que en el hoy deja una sensación de déjá-vú. Un poemilla de referencias enigmáticas que desprende un aura existencialista de seres locos, dormidos, olvidados o castigados. Un ejercicio de actores con sobresaltos, del silencio al grito y de la inmovilidad a la violencia. Una forma de teatralizar algo que no tiene entidad dramática suficiente.¹⁹⁵⁴

CARAMBOLA. AUTOR: Antonio Fernández Lera. DIRECCIÓN: Antonio Fernández Lera. INTÉRPRETES: Cheté Lera, David Fernández, Pepo Oliva, Aurora Montero y Chelo Fernández Lera. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Aurelio Díaz. MÚSICA: Orquesta de las Nubes. DIRECCIÓN y CÁMARA DE LA PELÍCULA "ROBERTO": Mike Figgis. Compañía Espacio Cero. Coproducción con el CNNTE. Sala Olimpia del 1 al 12 de abril de 1987.

Escribió después, y estrenó con la compañía Espacio Cero, *Carambola* (1987), que según declaraciones de los creadores del grupo:

¹⁹⁵³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Dos montajes de Espacio Cero en la sala Mirador”, *ABC*, Madrid, 27 de junio de 1985, pg. 87.

¹⁹⁵⁴ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Ya visto”, *El País*, Madrid, 1 de julio de 1985.

En el espectáculo aparecen cinco personas, son actores, personajes o simples figuras dentro de un paisaje. Es texto y acontecimientos en un escenario. Vodevil o pieza de misterio, naturalismo deshuesado, pesadilla de unos actores enloquecidos que se miran en el espejo y ven a Napoleón o a Búster Keaton, una reflexión sobre los horizontes del teatro. Carambola es un juego, un choque de bolas. Una palabra de origen incierto que no tiene por qué tener otra definición que la que se puede consultar en un diccionario: Lance del juego de los trucos o del billar, consistente en hacer que la bola con que se juega toque a las otras dos. O doble resultado que se alcanza con una sola acción, o enredo o embuste para alucinar y burlar a alguno. En algunas modalidades -dice una conocida enciclopedia- se trazan sobre el tapete unas figuras geométricas cuya finalidad es dificultar las carambolas ¿No tiene todo esto mucho que ver con el teatro? (ABC, 1-04-1986).¹⁹⁵⁵

Y es que para los autores el planteamiento no quiere ser una reflexión densa, pretenden una relación entre los distintos elementos, que esté bien trabajada y con el ritmo necesario, de forma que el hecho de contar o no una historia pasa a ser secundario. Es el “me gusta pero no entiendo nada” y es que según Fernández Lera no hay nada que entender, es el principio de muchos espectáculos contemporáneos que no se hacen para que la gente entienda algo determinado, sino para que disfruten lo que están viendo. Su intención es que las cuatro columnas del espectáculo (texto, acciones de los actores, música e imágenes) funcionen en plan de igualdad, habiendo partido cada grupo de trabajo de una libertad total de creación (Guerenabarrena, 1987d: 12).

Para el crítico Enrique Centeno, *Carambola* plantea el paso del tiempo y la frontera imprecisa entre realidad e irrealdad. Para ello usan la proyección de una película de producción propia, que cuenta historias inconexas de los inconexos personajes que pasean o musitan por el escenario. Cree el crítico que hay muchos errores, el primero y principal es que aburre insoportablemente -respetando el trabajo, pero presa del inevitable sopor, parte del público se va-. Esto se podría justificar con el consabido: el público “no entiende” pero, por otro lado, que sea ininteligible no excluye que sea lúdicamente apreciada y en *Carambola* el tedio se apodera de todo. Es teatro, dice, donde el espectador

¹⁹⁵⁵ Crítica de GALINDO, C., “*Carambola*, naturalismo deshuesado de Espacio Cero”, *ABC*, Madrid, 1 de abril de 1987.

debe participar intelectualmente y decodificar claves escondidas para no acomplejarse. A continuación, nuestro crítico, utiliza la afirmación del autor de que "*la búsqueda del placer pasa por una suma del caos y del orden*" para contradecirlo, considera que en este montaje abunda más el caos que el orden y al patio de butacas le llega poco placer. Concluye diciendo que estos jóvenes, que se atribuían con arrogancia y desconocimiento un teatro "nuevo", han ido desapareciendo mientras Espacio Cero ofrecía propuestas serias e inteligentes como *Camara lenta*, *El bajo y el alto* e incluso *El muro*, de este autor. Pero ahora considera que renuncian a uno de sus sólidos soportes, su capacidad actoral, una de sus positivas señas de identidad: "Porque *Carambola* no necesita de actores".¹⁹⁵⁶

Haro Tecglen hace balance de la Compañía Espacio Cero, que tiene siete años y diez espectáculos, ganándose el respeto y admiración por su manera limpia y bella de hacer teatro y por la calidad y cohesión de sus actores, con presentaciones de distintos resultados. Siente inquietud por los últimos estrenos, ya que teme que la compañía se encierre en si misma o tienda a disfrutar más de sus creaciones de lo que pretende hacer disfrutar al público. *Carambola* es el espectáculo número once, donde hay cinco buenos actores, capaces de demostrar su capacidad gestual, voz, colocación, interrelaciones. También exhibe una película con los mismos actores, acompañados de otros, donde mantienen los mismos valores y que tampoco explica nada. Hay una buena partitura, un vestuario y una escenografía móvil y bella pintada por las luces pero un texto pobre, que busca poesía surrealista y desplazamiento de frases incoherentes. Todo está mezclado bien, con ensayos y trabajo minucioso y una intencionalidad estética conseguida, pero todo está encerrado en sí mismo, en su hermetismo y en su decisión de no comunicar nada que no sea frialdad. En definitiva, la "carambola" del título, como choque de valores, trayectorias de acciones mínimas, interacción entre las artes, con resultados a veces inesperados, se queda en frialdad y aburrimiento. Espacio Cero demuestra sus valores sin utilizarlos a fondo, emplean un medio para conseguir un fin que no llega nunca y convierten ese medio en finalidad que por sí mismo es insuficiente.¹⁹⁵⁷

José Monleón cree que Espacio Cero plantea la búsqueda de nuevas formas escénicas prestando especial atención al juego actoral y al texto dramático. En *Carambola*, dice, nace un acuerdo nada violento entre la orientación del CNNTE y la vocación experimental del grupo, surgiendo un espectáculo formalmente riguroso, con un lenguaje específico y una obra inseparable de todos los elementos escénicos -por eso el programa dice que el

¹⁹⁵⁶ Crítica de CENTENO, E., "*Carambola con retroceso*", 5 Días, Madrid, 8 de abril de 1987.

¹⁹⁵⁷ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Un ensayo frío", *El País*, Madrid, 4 de abril de 1987.

texto es de Antonio Fernández Lera pero no le adjudica la autoría de la obra-. Piensa que el problema de la obra, como algunas otras del CNNTE, es que el interés de la creación formal no se corresponde con el interés dramático porque, sin importar el estilo, la idea de drama conlleva acción y parte de este teatro es ilustración de la inmovilidad, del aburrimiento y del eterno retorno y todo contado, las más de las veces, sin humor o con grandilocuencia. Termina clasificando el espectáculo como perteneciente, con logros y carencias, al teatro experimental y de búsqueda.¹⁹⁵⁸

PROYECTO VAN GOGH. AUTOR: Antonio Fernández Lera. DIRECCIÓN: Zbyszek Olkiewicz y Carlos Sarrió. INTÉRPRETES: Emilio Goyanes, Rosa Díaz, Begoña Crespo, Antonio Sarrió, Eduardo Cueto y Eva Blanco. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Kaisa Kobzdej. MÚSICA: Mariano Lozano. Grupo Cambaleo Teatro en coproducción con el INAEM y el CNNTE. Teatro Albéniz 23, 24 y 25 de junio de 1989.

Con Cambaleo Teatro estrena, *Proyecto Van Gogh: entre los paisajes* (1989). La esencia de este proyecto se establece en parte de un prólogo, que parte de un susurro y termina en un grito, y está coralmente enunciado: “Seres indefinidos perseguidos por seres indefinidos y así sucesivamente. Visualización de otras cosas por medio de las imágenes...”. Una obra sobre Van Gogh que parte de una propuesta muy abierta cuya única premisa es no hacer una biografía dramática de su vida. Para Fernández Lera es un dialogo personal con las Cartas a Theo (su hermano): “Hay partes más personales y también mucho material extraído directamente de la Cartas. Algunas veces aparece reproducido literalmente y otras lo manipulo sin ningún pudor, introduciendo palabras más en el interior de una frase o suprimiendo las de Van Gogh”. Hay una utilización de mayúsculas con el fin de sugerir voces y que al leerlo suene distinto en la cabeza: “*Tengo los ojos fatigados todavía / Nada me sería más fácil que detestar lo que acabo de hacer / LOGRARÉ CAER ENFERMO / Mi locura NO DE PERSECUCIÓN AL CONTRARIO MÁS BIEN DE ETERNIDAD / AÚN ASI DESCONFIO DE MIS NERVIOS*”, así de este modo habla Van Gogh, en un estado de integración y desintegración, que es lo que se pretende reflejar en el espectáculo. Con el texto definitivo Cambaleo cambia el orden de fragmentos y suprime otros, quedando la obra convertida en una yuxtaposición de cuadros. No hay un actor que represente al pintor a lo largo de la representación, todos ellos se ponen en su piel (a excepción de las mujeres para no crear confusión). El

¹⁹⁵⁸ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Carambola”, *Diario 16*, Madrid, 4 de abril de 1987.

espectáculo se plantea como una lucha del protagonista con su entorno, en cada escena siempre hay un actor solo frente al grupo. Todo en un espacio cerrado mediante cinco módulos grises y móviles con forma de rampa o pared según se posicionen y focos manejados directamente por los actores para crear “múltiples espacios que cercan al actor poniéndole frente a un muro o detrás de un muro, le acosan o arrinconan y, a la vez, sirve de atalaya, verja, torre de control para los perseguidores” (Gopegui, 1989c: 50-51).

Posteriormente trabaja en el *HamletMachine* de Heiner Müller para la compañía Atalaya, que lo estrena como *Hamlet Máquina* (1990), es el primer Müller que se ve en España.

Escribe *Los hombres de piedra*¹⁹⁵⁹ (1990) para La Tartana Teatro

LOS HOMBRES DE PIEDRA. AUTOR: Antonio Fernández Lera. DIRECCIÓN: Carlos Marquerie. INTÉRPRETES: Grupo La Tartana Teatro. Teatro Pradillo del 7 de noviembre al 2 de diciembre de 1990.

En *Los hombres de piedra* se manifiestan todos los planteamientos de La Tartana, - subjetividad del lenguaje, la personalidad creativa, la integración de la estética como un elemento más de significación, concepción plástica, desgarró, simbolismo, la implicación de la realidad en la irrealidad... “la dramaturgia silenciosa”-, y abren nuevos caminos apoyados en gran parte sobre el texto. “Reivindicamos para el teatro la categoría de arte que se le otorga, por ejemplo, a la literatura –señala el autor-. Se cuenten o no historias. Porque es necesario crear un lenguaje teatral específico donde también tenga cabida el arte visual y la narración no lineal”. En el espectáculo se cuenta la historia “mágica” de Guillaume Seznec, un individuo que fue condenado injustamente a treinta años de reclusión en una isla. A veces no es fácil presumir esto porque el texto desmenuza la realidad e interpreta la razón del mundo, prevaleciendo el juego y el disfrute sin otra dimensión, y teniendo una procedencia de las imágenes que resulta engañosa y envuelta en una tenaz vanguardia resbaladiza e inexplicable, propia de La Tartana. Seznec es el “leit motiv” del texto, “su imagen da pie a una estructura de los viajes a partir de la cual fluyen las imágenes y el material literario”. Otra característica del espectáculo es que “se pasa de la organicidad de las marionetas a los actores / INTÉRPRETES: “performers” que funcionan como muñecos, como narradores o, simplemente, como encarnaciones de

¹⁹⁵⁹ El texto en el que se basa este espectáculo es FERNÁNDEZ LERA, 1990.

Seznec”. La obra formula preguntas sin ofrecer soluciones y busca motivar en el público una respuesta individual, íntima y sensible (Valiente, 1991: 97-98).

Su siguiente texto también lo presenta el Grupo La Tartana, dentro del Festival de Otoño de 1991 será *La muerte de Áyax*.

LA MUERTE DE ÁYAX. AUTOR: Antonio Fernández Lera. ESPACIO ESCÉNICO y DIRECCIÓN: Juan Muñoz. INTÉRPRETES: María Luisa Mosquera, Aurora Montero. MANIPULADORES: Esteban Ortego, Raúl Bode Suárez, Andrés Hernández López-Rey. Sala Pradillo del 14 de noviembre al 1 de diciembre de 1991

*La muerte de Áyax*¹⁹⁶⁰ (1991) es un texto que no llega de forma completa, resultando susceptible de ser interpretado a gusto del espectador, cuestión que no parece importar a su autor. Se alimenta de poesía con su cualidad imprescindible, la polisemia. Por tanto, es difícil la transposición a lo teatral, más teniendo en cuenta su estrecha relación de comunicación asamblearia. Este texto lo mismo puede parecer rico y sugerente que pobre y aburrido, según esas dos distintas concepciones. Se basa en el mito de Áyax y Ulises y se desarrolla de forma hermética bajo la fuerte influencia de Heiner Müller. El público es sometido a un permanente ejercicio de desentrañamiento (Sarasola, 1992c: 40-41).

Para Enrique Centeno la cuidada estética de la compañía La Tartana no siempre evita el esteticismo y convierte así este espectáculo en una performance con texto recitado por actrices autómatas. Se alarma de que los creadores del teatro Pradillo caminen entre el hermetismo, el viejo mito o la poética ambivalente, utilizando el instrumento de la belleza formal que dominan bien y sin restar valoración a sus conocimientos sobre espacio escénico, luces o magnífica inserción de muñecos estupendamente realizados y manipulados. El público no pareció dispuesto a aplaudir. Lo hizo cuando, a pesar del silencio, el equipo salió a saludar y se le devolvió la cortesía.¹⁹⁶¹

Juan Antonio Vizcaíno reseña como en ningún momento la puesta en escena pretende servir literalmente el texto de Sófocles y el autor, utilizando este como punto de partida, configura un espectáculo donde títeres, objetos y actores se unen para crear la violenta relación de sangre y muerte entre los Áyax y los Ulises.¹⁹⁶²

¹⁹⁶⁰ Este texto ya se trató en el apartado Marquerie- La Tartana, ambas informaciones se complementan.

¹⁹⁶¹ Crítica de CENTENO, E., “*Muerte de Áyax*”, *Diario 16*, Madrid, 17 de noviembre de 1991.

¹⁹⁶² Crítica de VIZCAÍNO, J. A., “Interrogantes”, *El País*, Madrid, 14 de noviembre de 1991.

En 1991 escribe un texto para La Tartana, dirigido por Marquerie, titulado *Paisajes y voces (Historia de un árbol)*¹⁹⁶³ (ver en La Tartana).

EL HUNDIMIENTO DEL TITANIC. AUTOR: Antonio Fernández Lera, Carlos Marquerie y Elena Córdoba sobre textos de Hans Magnus Enzensberger. DIRECCIÓN: Carlos Marquerie. COMPAÑÍA: La Tartana. Sala Pradillo del 24 de septiembre al 11 de octubre de 1992.

El hundimiento del Titanic (1992) es un espectáculo que gira en torno a la idea del Titanic, el modernísimo transatlántico que chocó contra un iceberg en 1912, desapareciendo en el mar con todos sus pasajeros. La partitura musical, *The Sinking of the Titanic*, compuesta por Gavin Bryars, después de una exhaustiva investigación sobre la música que la orquesta -compuesta por tres violines, dos violonchelos y un contrabajo- tocaba en el momento del hundimiento, es la base junto con el silencio -entendido como ausencia total de sonido reconocible- de este espectáculo de La Tartana. Otro elemento decisivo es el poema en treinta y dos cantos, de Hans Magnus, titulado *El hundimiento del Titanic* y del que parte Antonio Fernández Lera para realizar la dramaturgia definitiva del espectáculo. Son tres piezas cortas sin un relato lineal, ni personajes definidos, solo un espacio lleno de arena, unas planchas metálicas enterradas, algunos objetos oxidados y nueve actores. Una obertura de impresiones subjetivas y las referencias concretas al suceso: un violín, un barquito oxidado, un trozo de hielo, textos que describen la nave - las personas, de cómo entraba el agua en ellas, el último parte meteorológico-. Todo tamizado por una concepción no solo teatral sino plástica. Luego nueve víctimas o supervivientes descubriendo de nuevo sus cuerpos, sus movimientos y su relación con cuanto les rodea porque ya ninguno de sus impulsos podrán tener relación con lo que fueron en su vida anterior -porque nada puede esperar ni temer quien ha vivido lo más terrible-. Un espectáculo sobre un desastre -*Después como siempre, todo el mundo lo había visto venir excepto nosotros, los muertos*- pero que no resulta catastrofista. Con todo, resulta un espectáculo árido para el espectador medio no acostumbrado a este tipo de propuestas (Gómez, 1992b: 52-53).

Con motivo de este estreno en la Sala Pradillo, Enrique Centeno en un artículo que titula: *El hundimiento de la Sala Pradillo*, hace una crítica a lo que considera una programación hermética y desinteresada por el espectador, ya que bajo su criterio, desde

¹⁹⁶³ Hemos manejado en nuestro trabajo como referente textual FERNÁNDEZ LERA, ANTONIO: *Paisajes y voz*, Edita Teatro Pradillo; texto incluido en Pliegos de Teatro y Danza 6, Madrid 2005.

que la Pradillo inicia su andadura en 1990, el montaje paradigma de su programación es el basado en el trabajo interno de la compañía, La Tartana, con procesos de ensayos-taller rigurosos pero alejados de la intención comunicadora. Cree que la sala debe abrirse a otras programaciones muy necesarias en esta ciudad. De la obra dirá: *El hundimiento del Titanic* es una función tediosa donde sus intérpretes, como en un ejercicio de escuela, hacen sus subjetivos ejercicios de expresión sin conseguir comunicar nada. Teatro básicamente gestual, que quiere romper con la escena convencional, pero que no basta con eso por sí mismo. No tiene mérito, cuando el resultado del intento es mediocre, y no tiene capacidad de comunicación, ni en contenido, ni en forma. Este esteticismo y poética de los cuerpos encerrados en sí mismos toca la frontera del reaccionarismo.¹⁹⁶⁴

El teatro de Fernández Lera se enmarca en el uso de la palabra como elemento rítmico, exento de acción e inclinación a la ceremonia ritualizada. En 1992 estrena *Casa sola*, un espectáculo de poemas hecho con el actor Gonzalo Cunill y en 1994, codirigido con Elena Córdoba, estrena *Escenas para cien pies de foto* y *No somos el viento*.

IMPROVISACIONES. AUTOR: Antonio Fernández Lera. COORDINADOR: Fernández Lera. INTÉRPRETES: el actor Antonio Fernández Lera, la bailarina Elena Córdoba y así hasta un total de siete artistas. Teatro Pradillo del 17 al 19 de junio de 1994.

En *Improvisaciones* (1994) se juntan siete artistas, bailarines y actores, que con un texto fijado de antemano montarán cada día un espectáculo. Cada día se ofrece una improvisación distinta, dando lugar a tres espectáculos diferentes. El primer día, la improvisación estará basada en un texto y el espectáculo estará protagonizado por el propio Fernández Lera junto a Elena Córdoba. La segunda surgirá a partir de "una instalación sonora" y los protagonistas serán bailarines y músicos. En la tercera improvisación será el turno para que un grupo de teatro, Matarile, y otro de bailarines, Provisional Danza, se junten y unan en el escenario sin previo ensayo.

Nos dice Ritama Muñoz-Rojas que nadie sabe bien cómo será el resultado final, que tan solo se establecen unas pautas para que los artistas que salen al escenario tengan un punto de referencia y que a partir de ahí, el espectáculo depende de la improvisación, que es la protagonista. Cada día se suceden distintos espectáculos de danza, música y teatro, todos improvisados. Aunque confiesa Fernández Lera que la improvisación no puede

¹⁹⁶⁴ Crítica de CENTENO, E., "El hundimiento de la sala Pradillo", *Diario 16*, Madrid, 26 de septiembre de 1992.

entenderse de manera absoluta: “*Hemos tenido sesiones de trabajo para poder improvisar con libertad*” (*El País*, 18-06-1994).¹⁹⁶⁵

DONDE ESTÁ LA NOCHE. AUTOR: Antonio Fernández Lera. DIRECCIÓN: Esteve Graset. INTÉRPRETES: Elena Alonso, Cesc Cassadesus, Gonzalo Cunill y Laura López. MÚSICA: Sofía Gubaidulina. Estreno en el Teatro Juan de la Encina de Salamanca en 1994. En Madrid: Sala Pradillo el 28 de marzo de 1995, en función única dentro del maratón de la Pradillo *Tiempo de Escéna*

Representa *Dónde está la noche* (1995), proyecto de Esteve Graset sobre sus textos, con fragmentos de sus obras *Memoria en el jardín*, *Plomo caliente* y *Libro de Macbeth*.

A partir de 1998 va a dirigir a la compañía Magrinyan, que a partir de entonces será quien represente sus obras. La primera será *Plomo caliente* (1994).

PLOMO CALIENTE. AUTOR: Antonio Fernández Lera. DIRECCIÓN: Fernández Lera. INTÉRPRETES: Miguel Ángel Aleta, Rosario Santesmases, Carlos Fernández, Nekane Santamaría. ESCENOGRAFÍA: Rodrigo García. ILUMINACIÓN: Carlos Marquerie. Sala Cuarta Pared desde el 5 de junio de 1998.

Plomo caliente (1994) es un texto en el que el autor trabajó varios años y del que ya se habían escenificado algunos fragmentos. Reflexiona en torno al tema del perseguido y el perseguidor, de la contradictoria dualidad del ser humano y la posible inversión de papeles. La obra cuenta la persecución de un asesino acompañado de su amante, con la que mantiene una turbia relación que se confunde con el odio. Una pareja que no oculta sus turbulentas relaciones de dominador y dominada. Sin acotaciones, la obra avanza a través de rápidos diálogos y monólogos interiores lanzados, algunos, al público directamente y en ellos se describen los espacios exteriores en los que transcurre la obra. Al margen del texto, el resto de elementos escénicos investigan lo abstracto de la personalidad y el conflicto de estos seres, que más que personajes son expresiones de la angustia y condición del hombre actual. El montaje, que aúna algunos de los nombres más destacados de la vanguardia teatral de Madrid, presenta una serie de presencias paralelas en un espacio geométrico, con elaborados enfrentamientos físicos que se suceden a la vista de los demás personajes, lo cual imprime un ritmo de tensión y relajación que da unidad y tono al espectáculo. El texto dramático, los juegos de

¹⁹⁶⁵ Crítica de RITAMA MUÑOZ-ROJAS, “Actores y bailarines improvisan espectáculo”, *El País*, Madrid, 18 de junio de 1994.

interpretación, la instalación, el sistema de iluminación de las bombillas o la música se convierten en sistemas semióticos específicos, que comparten espacio y tiempo, formando una forma artística compleja que el espectador ha de convertir en objeto estético. El espectáculo se abre a multiplicidad de lecturas y a una recepción activa.

Javier Villán destaca el desarrollo de diferentes poéticas: “poética del verbo, del gesto y ademán, de la luz” que ofrece como resultado una “poética de la violencia”, basado alternativamente en la brusquedad de las palabras, la exasperación del lenguaje corporal y una banda musical de alto voltaje. El problema de este tipo de teatro es la dificultad de ensamblaje entre los elementos textuales y los elementos visuales. Y, en ocasiones, la tensión corporal y las largas escenas en que predomina el lenguaje del cuerpo, que parecen más ilustración que expresión de la historia.¹⁹⁶⁶

Haro Tecglen afirma que se parte de una concepción logocéntrica, pero ve en el resto de códigos un intento por disimular un texto suficientemente sólido en el que no se llega a confiar. “El autor y sus colaboradores no confían en la capacidad del texto, que sería suficiente, y lo envuelven en sonidos, gritos, susurros, coreografías, silencios, luces y músicas, siendo esto un peligro que atenta a la identidad de la obra dramática”. El crítico elogia los diferentes elementos artísticos pero acusa un modelo de interrelación que escapa a estructuras teatrales más tradicionales. Sin negar sus valores -el efecto pictórico de García, la danza grecorromana del actor y actriz, los gritos agudos o los susurros- que tienen por sí solos fuerza y valor, mantiene que parecen hechos con independencia del fondo de la obra y del texto.¹⁹⁶⁷

Después escribirá *Monos locos y otras crónicas* (2000), *Mátame, abrázame* (2002), *Las islas del tiempo* (2003), *Memoria del jardín* (2009), *Vida y materia* (poemas y acción, 2010), *Dende a sombra / Bufóns e pallasos* (2010), *Conversación en rojo* (2012) y *No somos el fuego* (2012).

También ha escrito y publicado: *Cuadros escritos* (1983), *Cuentos melancólicos* (1990), *Los ojos paralelos* (1992) y *Las huellas del agua* (2007). Suyos son *Libro de alegrías* y *Teorías de animales*, que Elena Córdoba utilizó en el espectáculo de danza *Silencio* (2005).

En 1985 editó *Nuevas tendencias escénicas, La escritura teatral a debate*. En la misma línea investigadora se hallan *Rip, protección de menores, el impuesto del pecado* (1986), *La balada del dinosaurio, los malentendidos del teatro contemporáneo* (1990).

¹⁹⁶⁶ Crítica de VILLÁN J., “Una función germinal”, *El Mundo*, Madrid, 15 de junio de 1998.

¹⁹⁶⁷ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Dramaturgia por exceso”, *El País*, Madrid, 11 de junio de 1998.

Esteve Graset (*Vilaseca*, Tarragona, 1949 - 1996).

Actor y director fundó el grupo Brau Teatre, con el cual dirigió *Variaciones sobre Macbeth* (1981), *Fantasmas* (1982), *Amau* (1983) y *Sistema solar* (1985). Todos ellos montajes del llamado teatro contemporáneo. Él dice producir instalaciones y no textos. Pasó después a dirigir el grupo Arena Teatro, con los que ha puesto en escena varios espectáculos, de cuyos textos tiene la autoría. Concibe la puesta en escena como la construcción de una especie de escultura en movimiento, siendo sus principales instrumentos el montaje y la música, que en los espectáculos de Arena Teatro adquiere especial protagonismo con la presencia en escena de los compositores. Su primer espectáculo con este grupo es *Fase I: usos domésticos* (1986) (que pudo verse en Madrid en la Sala San Pol y en el teatro Martín), luego llegaría *Maniobras urbanas* (1987), que es su siguiente montaje y su primer espectáculo instalación. Más tarde crea, con Luis Muñoz, el montaje *Concierto* (1987), que combina en el espectáculo un concierto de flauta en directo con una instalación escénica, consistente en tres planchas metálicas cubiertas de grasa animal que se iba derritiendo y resbalando hacia el suelo acompañando al discurso musical.

En *Callejero* (1988) pretende hacer una exposición sobre una calle, un barrio bajo: “la gente que vive en la calle, su propia creatividad, su manera de llevar sus objetos, como duermen... Me dediqué unos días a observar eso y quise hacer un espectáculo sobre ello. Casi una exposición” (Fernández Lera, 1988b: 65). En *Callejero* se hace patente la interacción de actores y elementos plásticos mediante el sometimiento a estructuras rítmicas.

La escenificación transporta a los entresijos de una ciudad moderna con sus agobios, todo tamizado por sucesivas variaciones plásticas. Se trata de interiorizar el mundo urbano próximo para crearlo posteriormente a través de imágenes que parten de la evocación funcional de los objetos y que se transforman en punto de partida para seguir la narración. Durante la representación cada uno de los objetos sufre transformaciones en su función. Así, las cajas que se utilizan evocan a contenedores de basuras domésticas para pasar posteriormente a convertirse en lugar de contenido humano, en escaparate de degradación, en instrumento de percusión y otros usos. La figura humana se reduce, a veces, a la del autómatas que pulula alrededor de los

objetos, que escenifican los rincones más recónditos de la ciudad donde se desarrolla la historia. De esta forma los objetos adquieren, con su presencia dinámica, un estatus especial que les convierte prácticamente en elementos dramáticos. La lucha de los personajes de carne y hueso por librarse de la vorágine que los envuelve y su búsqueda de la supervivencia son factores determinantes del mensaje de esta obra. El diálogo articulado queda fuera de lugar por ir contra de la esencia del relato, que es la incomunicación. La baza fundamental son movimientos autómatas acompañados por una estupenda banda sonora creada por Muñoz Clares. La música además de acompañar los movimientos escénicos da sonido a los objetos y acciones y marca el ritmo de los movimientos y gestos (El Periódico de Cataluña, 5-12-1989).

Extrarradios, en 1989, será el espectáculo más equilibrado del grupo.

La atención de Graset a la idea de instalación se produjo en dos nuevas instalaciones: *Ventana Trasera* (1990) y *Palos de lluvia* (1992) y su trabajo pasa a ser concebido como instalación con actores. Luego vendrían *Fenómenos atmosféricos* (1991) y *Expropiados* (1992). Este último parte de la construcción de un espacio escénico delimitado por cuatro enormes molinos, contruidos con palos de lluvia mexicanos, y habitado por mesas metálicas con tableros transparentes.

Para Esteve Graset:

Los hechos no tienen por qué presentarse uno detrás de otro, como nos han acostumbrado en el cine o el vídeo, sino que pueden viajar en el espacio diferentes hechos simultáneamente, lo cual es más útil para establecer relaciones entre los diferentes hechos dramáticos expuestos. Conexiones, sueños, realidades, deseos, pensamientos, no pensamientos... encuentran un caudal de posibilidades infinitas a través del montaje hecho por el director y del montaje completado por la individualidad creadora de cada espectador. Un montaje escénico de hoy, en sociedades pretendidamente democráticas, nunca debería decir “esto es”, “así es”, sino propiciar aperturas en diferentes direcciones. Todo ello requiere un espacio flexible e inspirador (Sánchez, 2006).

Estas ideas no son distintas de la que formula en la “dramaturgia del mar”.

EXTRARRADIOS. AUTOR: Esteve Graset. DIRECCIÓN: Esteve Graset. INTÉRPRETES: Enrique Martínez, Elena Octavia, Pepa Robles, Juan Mena y José M. Manzanares. Sala Olimpia el 21, 22 y 23 de

diciembre de 1989. Compañía Arena Teatro en coproducción con el CNNTE, Consejería de Cultura, Educación y Turismo de la Región de Murcia y Teatre Obert. Se repone en la Sala Pradillo del 16 al 18 de diciembre de 1990.

Extrarradios (1989) trata el insomnio... insatisfacción con el trabajo, falta de perspectivas en la vida, problemas íntimos, la sociedad como prisión... palabras y frases quizá por repetidas asumidas... pero que conducen al insomnio, estado creativo a veces destructivo (Torres Monreal, 1990b: 40).

Un espectáculo cuya patria de imágenes, según Javier Villán, es la patria de los sueños muertos. Es decir, el vacío sin emociones, la nadificación de un ímpetu visionario y frío. Un espectáculo de ritmo convulsivo y frenesí corporal, que llega al espíritu donde la irracionalidad se manifiesta en sacudida física. Un lenguaje corporal directo y sin mediaciones. La fría desnudez del alma se objetiva con imágenes o gestos autónomos, con sonidos chirriantes o silencios crueles, así aparece en *Extrarradio*. La palabra será despojada de su naturaleza discursiva y lógica y convertida en obsesiva reiteración exasperada. Los objetos, manejados frenéticamente por el inconsciente repetitivo de los actores, se independizan y cobran significación agresiva o distorsionada. Los actores son autómatas, marionetas o gimnastas sacudidos por un desenfreno instintivo y visceral. La deshumanización de la estructura teatral y el predominio de una razón en el absurdo, crea un clima angustioso entre las sensaciones que los personajes perciben y emiten. El hombre solo se reconoce en sus carencias; su patria es el insomnio, su razón existencial el vacío y su defensa una precaria y repetitiva emisión de pulsiones arbitrarias. Fantasma de sí mismo vaga entre frenesí y locura, entre gesto desacompasado y música que no transmite armonías sino desconcierto. Para Villán, *Extrarradios*, viola formas expresivas y espacios escénicos convencionales, resultando una catarata de imágenes descodificadas. Una recreación de estímulos visuales que traslucen fantasmagorías, anhelos, automatismos, sombras doloridas y resplandores duros y pétreos. En esta propuesta, este proceso de desintegración y recomposición del caos, no está suficientemente articulado, requiere sincronización y precisión matemática. Las reiteraciones y tiempos muertos contribuyen al clima de aislamiento y sinsentido, a una estética de la abstracción desnuda. Concluye el crítico, que a veces, el conjunto se resiente y resulta incómodo. *Extrarradios*, con imágenes bellas y parentesco del mundo plástico en mutación, satisfará a un sector

restringido de espectadores. Estos que frente al divertimento y convencionalidad reclaman lo más puro y autónomo del lenguaje teatral, por abrupto y difícil que sea.¹⁹⁶⁸

Para en crítico F. M. del Norte de Castilla, las imágenes rememoran otras imágenes (*Café Muller y Rosas dans rosas* de Keermasker). Dirá:

*Infantilismo en el desarrollo y más acusado en la dramaturgia, que es casi inexistente dentro de la globalidad del espectáculo. Buena gimnástica, gotas de masoquismo y un feísmo estético que no siempre parece voluntario. Un intento de ser moderno sin dominar las técnicas para ello. Desde un teatro de imagen, de fuerzas y tensiones expresadas físicamente, Extrarradios es tan voluntariosa en la expresión como pobre en la integración de signos (El Norte de Castilla, 28-05-1990).*¹⁹⁶⁹

FENOMENOS ATMOSFÉRICOS. AUTOR: Esteve Graset. DIRECCIÓN, ESCENOGRAFÍA e ILUMINACIÓN: Esteve Graset. INTÉRPRETES: Enrique Martínez, Elena Octavia, Pepa robles, María Antonia Molas, Pepe Manzanares. DISEÑO TÉCNICO ESCENOGRAFICO: José Ángel Navarro. MÚSICA: Pepe Manzanares. Sala Olimpia del 18 al 21 de abril de 1991.

Fenómenos atmosféricos (1991) es un trabajo concebido como instalación con actores, que se elabora entorno a un péndulo gigantesco articulado del que cuelga un monitor de televisión. Pretende ser una reflexión física y sonora sobre el tiempo. Nace del trabajo anterior, *Extrarradios*, obra en la que se presenta una instalación escénica sobre el insomnio a través de gestos, palabras y música. Estos insomnios marcan una serie de círculos “ad infinitum”, acompañados por textos de la obra como: “*volver sobre el mismo punto para volver siempre sobre el mismo, partir, volver otra vez sobre el mismo punto, partir del mismo punto y volver al mismo punto inevitablemente*”. Uno de estos círculos es el tiempo, que exige un nuevo espectáculo con un péndulo que marque los tiempos, distribuya el espacio y propicie riesgos, siendo ojo de sí mismo e informador de su propia visión. Un péndulo capaz de asumir el espacio escénico como territorio, de subir y bajar, de dar vueltas sobre sí mismo, de pararse, de reemprender el movimiento no solo a velocidad natural sino a velocidad de las “necesidades escénicas”. Un espectáculo donde se ejercita la contención del movimiento, acciones ralentizadas, afirmación de la pura

¹⁹⁶⁸ Crítica de VILLÁN, J., “Fulgores y frenesí”, *El Mundo*, Madrid, 18 de diciembre de 1989.

¹⁹⁶⁹ Crítica de F. M., “Gimnasias”, *El Norte de Castilla*, Valladolid, 28 de mayo de 1990.

presencia... La inmovilidad es rota por la palabra, el movimiento retenido, bruscas explosiones de acción. Graset busca en la alternancia de textos y movimientos, en el contraste entre lo orgánico y lo geométrico, comprender el patrón que subyace en el comportamiento caótico de la naturaleza, tanto como en la mente. El protagonista es un péndulo mecánico del que cuelga un monitor de televisión en el que se ven imágenes del mar, nieve electrónica o unos ojos en primer plano. El péndulo oscila en escena a distintas alturas sirviendo de contrapunto a la inmovilidad muda de los objetos y al movimiento orgánico (aunque contenido) de los actores. El péndulo viene a ser una ventana inasible, que introduce en escena un mundo exterior y muestra constreñido el paisaje del mar y la mirada. Sobre el escenario un mundo que tiende a la oscuridad y al misterio (Sánchez, 2003).

Antes de este montaje, Graset, parte siempre de una situación inicial ordenada y va produciéndose una alteración hasta el máximo caos, pero a partir de este espectáculo le interesa indagar en el modo en que caos y orden se interpenetran, de un modo más sutil.

EXPROPIADOS. AUTOR: Esteve Graset. DIRECCIÓN, ESCENOGRAFÍA e ILUMINACIÓN: Esteve Graset. INTÉRPRETES: Enrique Martínez, Elena Octavia, Pepa Robles, María Antonia Molas, Laura Murcia, Luis Ferrer, Alam María Rodríguez, Daniel Albadalejo. MÚSICO: Pepe Manzanares. Estreno en 1992 en Sevilla: Teatro Central de la Expo 92.

Expropiados (1992) acentúa la estética simbolista, ya no hay música en directo sino grabaciones. Opta por un teatro contemplativo y la concepción del mismo como una instalación dinámica, en el que cada vez queda menos lugar para los lenguajes del cuerpo. El espacio escénico consistía en una tarima elevada unos 50 cm. sobre el suelo del escenario, sirviendo así como caja de resonancia para los golpes de los actores y objetos sobre ella y que son amplificados mediante micrófonos. Cuatro planchas metálicas y reflectantes y al fondo un conjunto de muebles distribuidos sobre la tarima. Un músico provisto de un violín conectado a un sampler y un procesador de efectos que acompaña la acción, interviniendo sobre ella en momentos no definidos, con absoluta exactitud. Como en otros espectáculos parte de improvisaciones que desarrollan las ideas escuetamente formuladas, se parte de “posturas de insomnio”. Un traslado obsesivo de muebles con fines compositivos o meramente rítmicos, voces artificiales y como texto: pensamiento, instrucciones o ritmo. El material verbal como el resto de elementos escénicos contribuye a reconstruir un espacio mental. Se incluyen secuencias

protodramáticas de carácter cómico, retazos de diálogos cotidianos como descanso, o secuencias pseudo-coreográficas. Finaliza con un proceso de descomposición que termina con la escenografía agrupada y colgada de lo alto mientras los actores, al fondo, miran al vacío (Sánchez, 2003).

Antón Reixa (*Vigo, Pontevedra, 1957*).

Director de escena, dramaturgo, narrador y cantante que forma el grupo musical *Sinies-tro total* y luego *Os Resentidos*. Es autor de varios libros, creador de montajes multimedia, director de vídeos, actor y periodista. En el terreno estrictamente teatral ha escrito la opereta multimedia *After shave*, que mezcla elementos autóctonos con otros de la cultura universal.

Para Reixa es fundamental no renegar de ser vanguardista:

Cada vez hay una mayor leyenda negra sobre la vanguardia..., muchos piensan que un artista es un contribuyente que ha perdido el sentido del ridículo y lo que ocurre es que nos expresamos en voz alta y eso tiene el riesgo de que termines dando la lata, que es a lo que se debe aspirar". Sobre su obvio y militante eclecticismo afirma: "No sé si es por dispersión o por convicción, pero también tiene que ver con que lo más parecido a la vida es el caos". Para Reixa solo hay una manera de que el arte no sea puramente anestésico: "Todo artista debe levantar crónica del caos que, de momento, es lo que hay (El País, 3-02-1995).¹⁹⁷⁰

GULLIVER F. M. (Radio Condena). AUTOR: Antón Reixá. DIRECCIÓN: Santiago Montenegro. INTÉRPRETES: Alfonso Agra, Rosa Hurtado, Ernesto Chao, Antonio Morris y Manoel Pombal. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Rubén García. Estreno: 8 de noviembre de 1985 en el Teatro Rosalía de Castro de La Coruña. En Madrid: Sala Olimpia del 27 de enero al 2 de marzo de 1986.

Gulliver F. M. (Radio Condena) evidenció un poso del mejor absurdo, a lo Ionesco y Beckett, con influencias artaudianas y técnicas de teatro total. El argumento es simple y casi inexistente. Está basado en la radio, sus emisiones, sus mensajes, que más que argumento son motivos. Gulliver es una radio y símbolo de los discursos ajenos que se

¹⁹⁷⁰ Crítica de TORRES, R., "Antón Reixa aspira a dar la lata y ser vanguardista", *El País*, Madrid, 3 de febrero de 1995.

nos imponen. Los personajes, liliputienses súbditos, son como sus propias palabras, repetitivos y adoradores. Estos personajes, cargados con los atributos de sus funciones, hablan incesantemente. Unos cuantos vocablos o temas les obsesionan: próstata, pensionistas y medio pensionistas, chepas y medias chepas... Los personajes no dialogan, parodian situaciones como si fuesen emisiones radiofónicas. A través de parlamentos individuales que se cruzan y entrecruzan se producen continuos efectos cómicos. Un humor agresivo y a veces ácido, en ocasiones erudito pero siempre imaginativo e ingenioso. Más allá de atributos y vocabulario repetitivo, el autor, hace su propio discurso sobre el discurso. Un discurso enorme sobre la radio como propietaria de la palabra que cae sobre los pequeños (Luca de Tena, 1986: 21-23).

F. P. de *El Ideal Gallego* escribe que el texto pierde su valor primordial y pasa a un segundo plano, que la comicidad se establece a distintos niveles: movimiento, gesto, utilización de los recursos de la voz, y que la representación adquiere un protagonismo total. La falta de estructura argumental, dice, sirve al autor para escoger libremente los contenidos, tratados en registro de farsa y parodia, siendo algunos ingeniosos y otros más tópicos pero que consiguen que el espectador quede atrapado por el espectáculo.¹⁹⁷¹

Haro Tecglen cree que si no se entiende el mensaje claramente es porque no es una obra fácil. Es verbal e incluso verborreica. Muchas de sus claves se pierden al salir de la autonomía gallega en que está escrita y a la que va dirigida: a sus tópicos, a sus consignas, a sus formas de agarrarse a lo peculiar. La obra está bien interpretada y bien dirigida. Los actores, que se atropellan entre sí con el difícilísimo lenguaje, lo hacen dentro de un orden interno.¹⁹⁷²

Durante el mes de febrero de 1995, la Sala Pradillo de Madrid ofrece un monográfico sobre este autor. El *Monográfico Reixa*, sobre el artista gallego, presenta dos obras de teatro, *El silencio de las xigulas* y *Doberman*, y dos lecturas dramatizadas por él, *Si Galicia fuese solo una foto* y *Buscando puta en el diccionario*

EL SILENCIO DE LAS XÍGULAS. AUTOR: Antón Reixa. Montaje del grupo vasco Legaleón Teatro. Sala Pradillo del 2 al 12 de febrero de 1995.

¹⁹⁷¹ Crítica de F. P., "Representación de *Gulliver F M*", *El Ideal Gallego*, La Coruña. 10 de noviembre de 1985.

¹⁹⁷² Crítica de HARO TECGLEN, E., "Discurso sobre el discurso", *El País*, Madrid, 1 de marzo de 1986.

El silencio de las xigulas (1994) es una obra que se monta a partir de una serie de textos no teatrales del autor, extraídos de sus obras, en concreto de *Ringo Rango* y *Transporte de superficie*.

Esa misma compañía, Legaleón, tras asentarse en Ginebra y pasar a llamarse L' Alakran, ha traído su espectáculo *Cerebro magullado 2: King Kong Fire*, en febrero de 2005, a la sala Cuarta Pared de Madrid. Este espectáculo está basado en textos de Antón Reixa y Oskar Gómez Mata.

DOBERMAN. AUTOR: Antón Reixa. Texto escrito para Teatro do Morcego, grupo de Pontevedra, con el que Reixa trabaja. Sala Pradillo del 16 al 26 de febrero de 1995.

Doberman (1994) nos presenta el inclasificable humor de Reixa aplicado, sobre un duro trasfondo, a dos inadaptados cuya meta es hacerse millonarios por el método del “pelotazo”. Es una obra de humor duro y soterrado: “*La ironía para los gallegos es una barricada antropológica que hay que defender, al margen de que ese humor subterráneo es el mejor analgésico para la melancolía*”, dice el autor en declaraciones a Rosana Torres.¹⁹⁷³

Cierran este ciclo sobre Reixa las dos lecturas dramatizadas: *Si Galicia fuese solo una foto*, que consiste en un desfile de 33 fotos muy realistas de Xurxo Lobato comentadas por Reixa a través de otras tantas historias brevísimas de realismo sucio. Este se presenta en la Sala Pradillo el 4 de febrero de 1995. La segunda lectura es *Buscando puta en el diccionario*, que Reixa define como “trovadorismo pop”, y en la que se incorpora música suya y de Kaki Arkarazo. Esta se presenta el 18 de febrero de 1995 también en la misma sala. Completan su variada producción los cuatro montajes multimedia *Manuel Antonio desde este lado da barricada*, *A dama que fala*, *A tristesa de Ezza* y *Salvamento e socorrismo*.

Joan Brossa I Cuervo¹⁹⁷⁴ (Barcelona 1919 – 1998).

Pintor, escultor, dramaturgo y poeta, vanguardista en todos los campos. Es creador de los Poemas objeto y Poemas visuales. Escritor en lengua catalana, con una obra teatral

¹⁹⁷³ Crítica de TORRES, R., “Antón Reixa aspira a dar la lata y ser vanguardista”, *El País*, Madrid, 3 de febrero de 1995.

¹⁹⁷⁴ JOAN BROSSA-Wikipedia, la enciclopedia libre.

extensa y poco conocida, centrada en el teatro del absurdo, con diálogos aparentemente irrelevantes y situaciones grotescas. Tiene incursiones en el terreno para teatral con sus “strip-teases”, su teatro irregular, sus acciones espectáculo, sus monólogos de transformación, su teatro para títeres o sus espectáculos de ilusionismo y sus libretos de ópera. Hijo del surrealismo y del Dadá, a mediados de los sesenta escribe una serie de números de teatro titulados *Strip-Tease & Teatro irregular*. Un repertorio de escenas protagonizadas por transformistas que cambian con rapidez de aspecto, bailarinas de tutú blanco, maniqués de madera que actúan, prestidigitadores, clowns, gimnastas y stripteases que terminan despojándose de pelucas, lunares y pestañas postizas. Bajo su máscara de artista travieso oculta un pensamiento profundo y provocador.

Para teatro escribe *El gancho* (1957) y *Novela y Oro y Sal* (ambas anteriores a 1968) y estrena *La pregunta perdida o el corral del león*, *Gran sesión de magia en dos partes*, *El sarao*, puesta en escena en 1992, treinta años después de su escritura en 1963 y que no llegaría a la cartelera madrileña. *El sarao* es una obra “de personajes”, estructurada en tres actos, aparentemente desconectados entre si y unidos por una atmosfera y exaltación de la cotidianidad. Cada acto es como una obra cerrada con un final poético que da coherencia al espectáculo. La primera escena/acto tiene apariencia de cuadro de costumbres (bajo el tema de la nevada). El segundo se configura como una pieza breve de teatro del absurdo travestida de sainete y encuadrable en el teatro de tresillo (bajo el tema de la muerte de Enric Borrás); y la tercera, en la que reaparecen los personajes del primer acto, sucede en una tienda de ropas cargada de magia teatral. El autor muestra en la obra, con incisivo humor, las miserias y el ridículo de una burguesía que se las da de aristocrática (Pérez de Olaguer, 1992b: 59). Otras piezas teatrales suyas son *Acciones Espectáculo*, *En el Canigo ya no hay águilas* o *El gancho*, en la que se inspira una versión teatral titulada *Ganchitud*, que es estrenada en Valladolid en 1983, y que no llegó a la cartelera madrileña. Esta obra es una especie de poema visual en el que el mismo asunto era repetidamente ofrecido de diversas formas.

Brossa considera que el teatro proporciona a los poemas la cuarta dimensión, el movimiento.

En 1988 llega uno de sus textos a nuestra cartelera a través del Grupo Bufons de Cuenca. Este grupo ya tenía en su haber el espectáculo *Cosmopolitas* con el que iniciaron su andadura a través de los escenarios. Un grupo que parte en sus espectáculos de una concepción minimalista con el objeto de favorecer la potencia del actor. Veamos a continuación dos de los espectáculos que presentaron en Madrid en esta década.

CONCIERTO PARA PIEDRAS Y SEÑALES DE TRÁFICO. Basado en Joan Brossa. DIRECCIÓN: Alberto Jaén González. INTÉRPRETES: Alberto Jaén, Inma Lopetegui, Pilar López y Antonio Cabello. ESCENOGRAFÍA: Jorge Redondo. Estreno: 9 de mayo de 1988 en el Teatro Alfil de Madrid. Volverá al mismo teatro en octubre con ocho funciones más.

Concierto para piedras y señales de tráfico (1988) son “sketches” concebidos como un concierto con sus respectivos cambios de ritmo. Textos inspirados en Joan Brossa e inscritos en el contexto del teatro irregular, con acciones que se suceden en diferentes espacios. “Así unos pies, tan solo eso, se mantienen en escena durante quince minutos pasando desde el “footing” hasta el “strip-tease” mediante cambios rápidos y ágiles”. La musicalidad está medida con total precisión y los propios pasos de los actores sobre las planchas metálicas que cubren el escenario se atienen a esta regla sin concesiones a la improvisación. La dificultad del espectáculo, de la que son conscientes, es la de enganchar al público con ese lento goteo de gestos, a veces desde la inmovilidad y “ritmos biológicos” donde ademanes idénticos se sincronizan sin señal previa (Sangüesa, 1988a: 31-32). Es un espectáculo que exploraba, con propósitos humorísticos, el potencial rítmico-musical de actos motores y fisiológicos corrientes como por ejemplo comer, correr, bostezar, estornudar, llorar o reír. Estaba formado por ocho escenas independientes, que se inspiran en los “Poema visuales” y en el “Teatro irregular” del poeta catalán Joan Brossa, y que busca “dar una visión desenfocada de la realidad como medida de tiempo”. De Brossa son *La manzana* y *El tintero* (primera y última) y el resto ofrece en común a ellas el uso de los miembros corporales a manera de instrumentos de percusión, a veces apoyados armónica y melódicamente por sonidos vocales. El trabajo se vale de procedimientos usados en la música “minimalista”, repetición constante de un mismo gesto en el que se introducen lentamente variantes ínfimas con el fin de producir un efecto acumulativo que provoque reacciones -favorables o no- en el público. Exige un dominio magistral del cuerpo y la voz y aprovechamiento de las relaciones espaciales. El trabajo está fundamentado en habilidades histriónicas perfeccionadas por el estudio y la práctica (Andrés Sáenz).¹⁹⁷⁵

Junto a este espectáculo presentan en días sucesivos otro titulado *Kuenca, danza blanca*, en el que reflejan el trabajo de aprendizaje e investigación desarrollado con

¹⁹⁷⁵ Crítica de SÁENZ, A. “Concierto para piedras y señales de tráfico”, *La Nación*, San José de Costa Rica, 20 de febrero de 1989.

maestros japoneses. En este, como en el anterior, incorporan la danza como “esencia del movimiento”, desechando todo tipo de alarde técnico. Así:

El solo que interpreta Albert Jaén, configura una “acción pictórica” partiendo de una “performance”. A ritmo de música electroacústica se deja pintar de blanco de la cabeza a las uñas de los pies, para ser invadido a continuación por caracoles. Diez minutos sin acción conforman el preludio del movimiento. La metamorfosis del actor en mujer a punto de cumplir el ceremonial del matrimonio transforma la realidad en una referencia onírica del propio autor (Sangüesa, 1988a: 32).

Podemos, pues, comprobar el carácter abstracto de los espectáculos de este grupo. Música, pintura, escultura y otras manifestaciones artísticas contemporáneas ejercen una influencia decisiva en la evolución de sus recursos creativos.

NOVELISTAS Y NOVELAS

Introducción

Incluimos aquí una serie de novelistas, con creaciones propias para la escena y novelas adaptadas con dicho fin, que tuvieron una gran relevancia y éxito en estos años de lamentaciones por falta de autores teatrales.

Existen novelistas como Camilo José Cela, Carmen Martín Gaité, Fernando Quiñones, Alberto Vázquez Figueroa, Jesús Alviz, Gregorio Corrales o Rei Ballesteros, que excepcionalmente escribieron para el teatro alguna pieza. También tenemos excepcionales poetas cuya obra dramática resulta relevante, tal es el caso de Salvador Espriu, o excepcional -de excepción-, como en el caso de Luis Cernuda. Este escribe una pieza de teatro que, olvidada y guardada en un cajón durante mucho tiempo, vio la luz póstumamente en estos años rescatada por el escritor Octavio Paz que la conservaba.

Fernando Sabater, gran filósofo y ensayista de nuestro tiempo, escribirá teatro para exponer de modo ameno y mediante un ejemplo escénico sus ideas ensayísticas.

Otro grupo de autores, no específicamente dramaturgos, que combinan el periodismo con la novela, también harán sus incursiones en la escena. Entre ellos Víctor Salmador que estrena un par de comedias, Germán Álvarez Blanco que estrenará la suya y Sebastián Bautista de la Torre con un juguete cómico de carácter farsesco. También Joaquín Grau Martínez, verá en la escena una obra escrita muy anteriormente y que por problemas de censura no había visto la luz y Francisco Prieto Benito escribe y estrena un texto sobre el General Riego.

Aunque se sale un poco de nuestro campo, hemos querido incluir a siete ilustres novelistas latinos, cuya obra está redactada en castellano. Estos escriben para la escena o se adaptan algunas novelas suyas a la misma. Novelistas como: Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Ernesto Sabató o los portugueses Fernando Pessoa y José Saramago.

Dentro del apartado de novelas adaptadas a la escena encontramos tres novelistas, de muy distintas generaciones y estilos, que subirán a escena varias de sus obras. Por un lado

tenemos el realismo de Benito Pérez Galdós, después el humanismo existencialista de Miguel Delibes y finalmente la novela contemporánea de Javier Tomeo.

Otros textos no dramáticos llevados a escena son *El español y los siete pecados capitales*; *Valentín*; *Azaña, una pasión española* y *Escritos en el agua*. Además se estrenan sendas versiones más de los muy socorridos *El Quijote* y *La vida del Buscón llamado Don Pablos*.

Dentro de la narrativa de lengua extranjera veremos en escena algunos clásicos de novela. Autores como James Joyce, Gustave Flaubert, Fiódor Mijáilovich Dostoievski, Raymond Cousse, Giacomo Casanova o la obra filosófica de Platón. En este apartado de novela extranjera adaptada se repone el Kafka sobre *Informe para una academia*.

NOVELISTAS CON OBRA DRAMÁTICA

Camilo José Cela (1916-2002).

Premio Nobel, escribió numerosas novelas entre cuyos títulos cabe destacar *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Viaje a la Alcarria* (1948), *La colmena* (1951), *Oficio de tinieblas* (1973), *Mazurca para dos muertos* (1983), *Cristus versus Arizona* (1988), etc. También tiene una pequeña incursión en el teatro, que según sus propias palabras realiza como necesidad de perder la virginidad, que la daba por perdida gustosamente. Deja escritas tres piezas: *María Sabina* (1965), *Homenaje al Bosco I: El carro del heno o el inventor de la guillotina* (1968) y una última, no estrenada, *Homenaje al Bosco II: La extracción de la piedra de la locura o la invención del garrote* (1999), prolongación de su homenaje al Bosco. Este proyecto, un encargo de la Comunidad de Madrid con motivo del centenario del 98, quedó parado por el elevado costo y el elevado elenco de casi cien actores. Su teatro, dice Javier Villán, son piezas literarias por inventiva y por originalidad, que no cuajaron en el teatro propio del teatro: el escenario. Se perciben en ellas afanes de ruptura de los moldes teatrales y nuevas formas expresivas.¹⁹⁷⁶

María Sabina (1965) es una obra teatral en la que emula a la heroína lorquiana Mariana Pineda, empeñada en la causa liberal y que murió ajusticiada en el cadalso por no declarar. Fue estrenada en función única en Nueva York en 1970. En España se estrenó un mes más tarde, acabando como el rosario de la aurora: una bronca unánime del público

¹⁹⁷⁶ Camilo José Cela: Javier Villán elmundo.es

y división de opiniones entre la crítica. Con gran peso en la parte musical, la gran masa de espectadores no entendía el desembarco de Cela en el teatro. La crítica de la época refleja con precisión aunque sin estridencias el pateo y la bronca.¹⁹⁷⁷

EL CARRO DEL HENO. AUTOR: Camilo José Cela. DIRECCIÓN: Manuel Macia. INTÉRPRETES: Tito García, Teresa del a Torre, Miguel Ariza, Jimmy, Beatriz Barón, Maruja Recio, Paco Ruano, José Vaquero, entre otros. Teatro Cómico del 10 al 28 de abril de 1991.

El carro del heno o el inventor de la guillotina (1969) es una obra escrita y publicada hacía más de veinte años. Es un enrevesado texto para un montaje con pretensiones y cargado de defectos. La referencia del texto es el cuadro del Bosco *El jardín de las delicias*. Sus numerosos personajes se extraen de ahí. Personajes muy precisos: putas, soldados, judíos, ciegos, gitanos, ángeles, curas y hasta el Papa, que dialogan de manera surrealista, con frases que van del nihilismo a la trascendencia por caminos con sentimientos crueles y brutales, concretados en la matanza y despiece de un carnero. Criterios fantásticos, absurdos y grotescos, ricos en simbología exuberante y poco comprensible, a veces acercados al esperpento. Contraste entre lo absurdo de los personajes y la lucidez de sus juicios. Subtitulado *El inventor de la guillotina*. El montaje necesitaba de una escenografía impactante e interpretación de altura, nada asequible al grupo de aficionados que componen los treinta y un actores que la representaron (Sabra Fin, 1991: 50-51).

Una farsa trágica, con música de La Marsellesa, que pertenece al teatro de vanguardia y que distorsiona grotescamente la realidad para acentuar, mediante la reducción al absurdo, la protesta y la paradoja. Según Martínez Ruiz, tratándose de un maestro del idioma como Cela, se convierte en un revelador y mágico “bla, bla, bla”, cuyo magnetismo dialectico permite no solo una lectura principal sino muchas otras derivadas. Dos partes de espectáculo, con toda la fauna y flora de una humanidad, que viene de los murales valleinclanescos y se asoma a los extrañamientos brechtianos. Todo aparece abigarradamente para lanzar su mensaje a las estrellas. Guardia y putas, curas y gitanos, alcaldes y músicos, ángeles y mendigos trufan en su lenguaje delirante y coloquial, inocente y descoyuntado, la subversión misma del orden institucional y social, en favor de la libertad y la conciencia. Todos estos personajes no descansan hasta que resplandece la verdad –o al menos su verdad-, que no es otra cosa que la libérrima y desaforada

¹⁹⁷⁷ Crítica de MARTÍNEZ RUIZ, F., “*El carro del heno*”, ABC, Madrid, 11 de abril de 1991.

libertad del grito. Los veinte años transcurridos desde su escritura lejos de enmohecer sus claves le han dado mayor polivalencia. Hoy como ayer hay cárceles de partido, sucursales de la inquisición, obradores de ortopedia y viejos prostíbulos y hoy como ayer existe un condenado a muerte a punto de ejecución, sino por los medios mecánicos si amenazado por el cáncer o la leucemia. Más Cela no existencializa y tanto la situación humana como la política y la social son de una efectividad que resultan posibles de aplicar a nuestro contexto último, gracias a la luz de su lucidez grotesca. En *El carro y el heno* se dan todas las transgresiones -antropofagia, travestismo, desnudo integral, felaciones, etc.- menos en la palabra. El maestro del lenguaje reina con todo esplendor en escena y reinaría más si las reguilorias verbales magistralmente salvadas del delirio -o chapuzadas precisamente en el-, y las alusiones desmitificadoras e ilusorias, estuviesen servidas con un ritmo más vivo, sin solución de continuidad entre las interacciones del personaje y sus efectos externos, que no siempre el subrayado musical con aires de rock refuerzan convenientemente. La representación fue entusiasta y correcta, con unos decorados de parafernalia expresionista y un vestuario acorde con la metáfora teatral y con la parábola simbólica. No estamos seguros de que la coreografía, aun reconociendo la brillantez bien vestida de sus elementos, aportara gran cosa. La dramaturgia ambiciosa no pudo impedir en su mostración escénica, en ningún caso, que el buen trabajo de los treinta y uno actores, técnicos y del director privilegiase el auténtico discurso dramático, pero sobretodo el sabroso lenguaje, el radiante lenguaje pleno de color, ironía y retranca. Es el lenguaje típicamente celiano, auténtica fiesta para quien puede escucharlo.¹⁹⁷⁸

Carmen Martín Gaité (*Salamanca, 1925 - Madrid, 2000*).

Prestigiosa novelista. El teatro constituye un ámbito de creación subsidiario respecto de su extensa obra como narradora. En este sentido declara a propósito del estreno de su única y estimable obra original, *A palo seco*, una historia intimista acerca de la soledad, que para ella resulta “*una experiencia extramatrimonial*” (Santos, 1988b: 42).

A PALO SECO. AUTOR: Carmen Martín Gaité. DIRECCIÓN: Emilio Hernández. INTÉRPRETES: Juan Carlos Montalbán y Marta Dualde. VESTUARIO y COORDINACIÓN PLÁSTICA: Helena Sanchís. Sala III del Centro Cultural de la Villa del 11-12-1987 al 6-1-1988.

¹⁹⁷⁸ Crítica de MARTÍNEZ RUIZ, F., “*El carro del heno*”, ABC, Madrid, 11 de abril de 1991.

La pieza *A palo seco* (1986), estrenada en 1988, puede definirse como una lúcida reflexión sobre la soledad. Parte de un personaje que escribe sobre la soledad y no aguanta la suya propia. Un monólogo con dos personajes. Uno, Ricardo, el protagonista, arrasado por la soledad; el otro es la soledad misma, desnuda o apenas velada, mimosa, enfadada, displicente, silenciosa o huidiza, una femenina como proyección de uno mismo, insatisfactoria e inquietante personaje que deambula por la habitación de él. El texto despliega un doble juego. Ricardo, escritor, escribe un monólogo teatral acusando la erosión de su apatía y aislamiento, sufre en su soliloquio la dificultad de encontrar las palabras para la creación del mismo. Al final, su monólogo, no el que escribe, sino el que mantiene consigo, resulta accidentalmente grabado en su magnetófono y son estas mismas palabras, grabadas, las que crearán el texto buscado, solo tiene que rebobinar la cinta y ponerse a mecanografiarlo. Una reflexión dramatizada sobre la soledad del escritor, reflexión sobre sí mismo, que deja escuchar a la autora por debajo del personaje. Lenguaje preciso que busca la sonoridad. Según su autora un problema muy de hoy: “no saber si se quiere la soledad o la compañía, de decidir quedarse en una habitación y ver que la voluntad te falla”. Un problema, este de la soledad, que se ha agudizado porque se sigue necesitando y cada vez resulta más difícil conquistarla. (Santos, 1988b: 43).

Para Alberto de la Hera el texto se escucha con interés creciente, resultando un acierto. Afirma que las dificultades del monólogo -con ritmo interior que alterna períodos fuertes con transiciones serenas para permitir la reflexión, y una actividad y movimientos del actor único que hagan visibles las palabras- están bien conseguidas. La autora, dice, calibra y ordena la fuerza del lenguaje y el interés de la acción y el actor moviéndose en un espacio hábilmente trazado y bien dirigido presta al texto la plasticidad conveniente. En el programa de mano se dice que el director sugirió a la autora la segunda figura, la soledad, el pensamiento de Ricardo que aparece encarnado en figura femenina, prácticamente muda, apenas actuante y que atrae las miradas del espectador desde la invitación entre morbosa e intelectual de su desnudez y de su eficaz papel de imaginación que se hace realidad a nuestros ojos. Cree el crítico que el recurso encaja muy bien y le añade una carga erótica que cambia en cierta medida su sentido. Concluye que el espectáculo es un ejercicio intelectual, interesante y para minorías.¹⁹⁷⁹

Enrique Centeno lo califica de teatro de juego y espiral. Presenciamos el monólogo del protagonista apoyado por Soledad, que va y viene, se muestra, sufre o ayuda al

¹⁹⁷⁹ Crítica de DE LA HERA, A., “Pequeña obra maestra”, *YA*, Madrid. 21 de diciembre de 1987.

desquiciado personaje. Su valor poético-teatral es de enorme fuerza. Ella le envuelve, derrota, anima, cuida y mimica para finalmente devolverle la fe en sí mismo. Un texto que el crítico califica de difícil, con acción mínima, carente de "conflicto", cuyo mérito y objetivo es hacerlo digerible, pero que es brillante, de lenguaje rico, lleno de sugerencias, con el sello de mujer y reflexión vital inteligente.¹⁹⁸⁰

Haro Tecglen lo describe como un actor que habla con moderación y claridad, con desesperación contenida. Ella con un papel casi silencioso -no tan fácil- es una sombra y al tiempo una presencia carnal y tentadora. Un montaje de escenario central, entre dos gradas de espectadores, con una proximidad buscada pero matizada por una transparencia y por la tenue luz, que consigue la apariencia fantasmal de personajes y mobiliario. “*Una calidad pictórica que gusta pero que termina por cansar*”.¹⁹⁸¹

A José Monleón a veces le parecía una historia de desamor, que trata de la elección de la soledad de un joven escritor y su manera de encararla. La soledad terminará siendo su interlocutora, compañera que el personaje confunde a veces con una mujer real pero que solo actúa en su imaginación. Piensa que quizás a la obra le sobra explicitud literaria en perjuicio de su densidad dramática.¹⁹⁸²

Escribe otro texto teatral en los años setenta que permanecerá en el cajón hasta 1999. Ese año será llevado a escena.

LA HERMANA PEQUEÑA. AUTOR: Martín Gaité. DIRECCIÓN: Ángel García Moreno. INTÉRPRETES: David Zarzó, Ana Marzoa, Pedro Alonso, Ana Labordeta, Carmen de la Maza, Helga Line, Andrés Resines. ESCENOGRAFÍA: Toni Cortés. Teatro del Centro Cultural de la Villa del 19 de enero al 28 de marzo de 1999.

*La hermana pequeña*¹⁹⁸³ fue escrita en 1959 para Lali Soldevilla, no llegó a representarse y permaneció en un cajón hasta 1999 que se estrena, un año antes de morir la autora. La obra, con personajes bien definidos y con una trama sobre las muchas cosas que hay que ganar con el sufrimiento, tiene mucho que enseñar a lo que actualmente se hace. Por otra parte, el tiempo la ha tratado bien (Haro Tecglen, 21-01-1999). En ella dos hermanas de diferentes madres han recorrido caminos distintos. La mayor se fue a Madrid para intentar ser actriz y la pequeña ha vivido en una pequeña ciudad de provincias con

¹⁹⁸⁰ Crítica de CENTENO, E., “Retahílas de la soledad”, *5 Días*, Madrid, 18 de diciembre de 1987.

¹⁹⁸¹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Aria de la soledad”, *El País*, Madrid, 15 de diciembre 1987.

¹⁹⁸² Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “A palo seco”, *Diario 16*, Madrid, 23 de diciembre de 1987, pg. 20.

¹⁹⁸³ El texto de la obra que hemos manejado en nuestro estudio es MARTÍN GAITE, 1999.

su madre. Cuando esta muere se siente liberada y decide ir a vivir a Madrid con su hermana, pero conquistar la libertad no es tarea fácil y lo tendrá que descubrir por ella misma. Entre ambas hermanas median quince años de edad y pocos menos de separación. La mayor a la muerte del padre de ambas escapó, en Madrid se abre dificultosamente camino como actriz. La pequeña vive todo ese tiempo en la ciudad de provincias, víctima de los convencionalismos y tabúes típicos de la postguerra y de la implacable vigilancia de una madre obsesiva. Cuando esta muere, Inés su única hija, desoyendo el consejo de amigos y parientes, viaja a Madrid en busca del arrimo y protección de Laura, la hermana mayor, a quien nunca ha olvidado y cuya libertad idealiza. Pero Laura entiende que el camino hacia la libertad tiene que recorrerse a solas y sin guía, negándose a ser reflejo vicario de su hermana y que esta gire en torno suyo. El contrapunto lo pone Gonzalo, joven rico, ocioso y superprotegido, y Berta, su madre, que despertarán en Inés unas ansias de independencia que no traía al llegar. Se va configurando en ella el desafío ante las dificultades y la sed por labrarse su propio destino. Por fin, afronta sin miedo la idea de crecer.

Haro Tecglen observa que cuando se escribió la obra, hace cuarenta años, los escritores repudiaban la acción, la teatralidad como vicio, que empobrecía la literatura dramática. Esta se sustituía con oficio y espectáculo. Era más importante la palabra que la acción, y esta era “acción interna”. Con el tiempo la técnica teatral y dramaturgia se acentuaran más... Esta obra de Martín Gaité representa el teatro interior y dialogado, con todas sus ventajas e inconvenientes, ahora, como el de los espectadores, hechos a otra preceptiva, a otra retórica, a otro ritmo y a otro sentido del tiempo. Ahora comprendemos mucho más rápidamente y nos cansamos antes. La idea del “nunca pasa nada” parece irreal y la chica de la provincia pequeña que sueña con Madrid y cuando viene encuentra corrupción y falta de ética y sentimientos, hasta que se vuelve atrás, es ahora poco sostenible. La pacata de provincias da título a la obra pero la protagonista será la hermana mayor, la desgarrada y libre, luchadora, con ímpetu y fuerza. La tercera mujer que aparece es la madre de un hombre pretendiente a las dos hermanas, es el personaje antipático, el que no tiene razón. La dialéctica entre estos pocos personajes ocupa la obra y la alarga, la hace interminable asentada en una literatura épica, de una joven autora que aún no se había contrastado con el público. El crítico cree que el segundo acto sobra

entero y que el contraste entre ricos ociosos con el de los pobres trabajadores es más excesivo de lo necesario.¹⁹⁸⁴

Nuestra novelista también realizó adaptaciones como la *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente (1979), *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (1988), y *El marinero*, de Pessoa (1990), así como guiones dramáticos para televisión, destacando el de la serie *Santa Teresa de Jesús*.

Fernando Quiñones (Chiclana de la Frontera, Cádiz, 1931 - Cádiz, 1998).

Novelista, poeta y dramaturgo, se distinguió primero como conferenciante, guionista y presentador en TVE del programa «Flamenco» y por los años sesenta escribió para el teatro *Tres piezas de horror* (1960) y también cuentos, novelas y artículos que le avalaron varios premios.

LEGIONARIA. AUTOR: Fernando Quiñones. DIRECCIÓN: Pere Francesch. INTÉRPRETE: Ramón Rivera. ESCENOGRAFÍA: Pere Francesch. MÚSICA: Paco de Lucía. MUÑECOS: Damián Galán. Montaje del Teatro del Mediterráneo. Teatro Valle-Inclán del 7 al 25 de mayo de 1980.

Su novela, *Las mil noches de Hortensia Romero* (1979), finalista del Premio Planeta en 1979, fue llevada al teatro con el título de *Legionaria*¹⁹⁸⁵ (1980). La obra es un monólogo de una prostituta de 54 años, que explica a unos invitados -muñecos en la escena- su iniciación sexual y sus historias de prostíbulo. Se trata pues de una obra donde una prostituta andaluza, Hortensia Romero, relata su vida y milagros. Este personaje femenino recreado en su novela por un hombre, el autor, en el teatro será representado por otro hombre, Ramón Rivera. El actor confiesa que realizó un estudio previo sobre la expresión popular de la mujer gaditana para desarrollar su actuación, una actuación basada en un naturalismo distanciado. Se trata de dar presencia al personaje sin caer, por estar interpretado por un hombre, en la mariconada ni en la andaluzada, aunque esta puta gaditana tiene mucho de virilidad -que no de machismo- y de fuerza en su vida (*El País*, 8-05-1980).¹⁹⁸⁶ Hortensia es un ejemplo de personaje dotado de una gran tolerancia y sabiduría popular. Su saber proviene de haber vivido y está basado en la experiencia y en

¹⁹⁸⁴ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Acción interna”, *El País*, Madrid, 21 de enero de 1999.

¹⁹⁸⁵ En nuestro estudio de la obra hemos trabajado con el texto QUIÑONES, 2006.

¹⁹⁸⁶ Crítica “Estreno de *Legionaria*, de Fernando Quiñones”, *El País*, 8 de mayo de 1980.

el trato con las personas, no en los libros, por la que todo resulta autentico y propio y de su boca saldrán grandes frases y verdades.

Los críticos reseñan distintos aspectos. Así para Antonio Valencia la novela de Quiñones tiene su principal interés más que en la generosidad del tipo (antiguo como pocos en el mundo), en sus rasgos específicos de mujer de Andalucía la baja y como tal capaz de describir los rasgos de su vida en tal ambiente y, sobre todo, expresarlos con un lenguaje de amplio trazo característico digno de estudio filológico. En la misma línea escribe Gómez Ortiz que dice que lo mejor es sin duda el lenguaje, riquísimo, con giros localistas andaluces y afortunadamente nada funcional. Un verbo esponjoso, lleno de vida, de alusiones al ser hispano y sobre todo a la existencia que llevan las prostitutas. Haro Tecglen se centra en la elección de un actor para su representación y comenta que si un actor imitase absolutamente bien a una actriz sería una mujer ante el espectador y no habría razón para el travestido, sería innecesario. Al no ser así todo el texto que se está diciendo adquiere dimensiones distintas. Frases o situaciones cargadas de ternura, de emoción, pueden convertirse en jocosas porque describen a un hombre vestido de mujer, o a la inversa. López Sancho tampoco encuentra la necesidad de que un actor haga de mujer en este caso, pero no obstante, considera que el actor hace un buen trabajo, que le acredita como dueño del oficio. El montaje lo describe como un mínimo decorado, dos muñecos plantados a una camilla como testigos impasibles del soliloquio de Hortensia y el actor travestido, Ramón Rivero, girado continuamente en torno a ese dispositivo y volviéndose de cuando en cuando al público para brindarle directamente fragmentos de sus consideraciones.¹⁹⁸⁷

También dentro de una temática andaluza, muy vinculada al cante flamenco, en el cual era un gran experto, escribió *Carmen* (1980) y *Andalucía en pie* (1980).

Como consecuencia de una decisión adoptada por los regidores del Español y el María Guerrero de establecer una “programación alternativa”, que servirá para que en las funciones de noche se procure representar obras de autores nuevos o de los que, sin serlo del todo, se consideran “marginados” y donde caben espectáculos extraordinarios o experimentales dignos de ser tomados en cuenta, nuestro autor andaluz volverá a los escenarios dentro de esta programación y en el apartado de autores españoles, abriendo la marcha a esta nueva modalidad, que pasado el tiempo dejará de funcionar. En ella estrena *El grito*.

¹⁹⁸⁷ Todas las críticas sobre este montaje están recogidas en: ÁLVARO, 1981: 194-195.

EL GRITO. AUTOR: Fernando Quiñones. DIRECCIÓN: Ángel Ruggiero. INTÉRPRETES: Vicky Lagos, Ismael Merlo y el «Cantaor»: José Meneses. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Adolfo Myer. MÚSICA: Rafael Cádiz. “CANTAOR”: José Meneses. Teatro Español del 28 de abril al 16 de mayo de 1982.

*El grito*¹⁹⁸⁸ (1981) es otro nuevo título de su inédito repertorio teatral, una pieza que es casi monólogo, con dos personajes y un “cantaor”. Esta obra se encuentra en las antípodas del teatro quinteriano. *El grito* es una especie de llanto de emigrantes y sátira política. Los diálogos de las obras de Fernando Quiñones son reflejo perfecto del habla de la baja Andalucía. Esto se detecta enseguida en los diálogos de los personajes. Y partiendo de este punto de apoyo el autor levanta su narración, que en esta obra es efectivamente un grito sobre todo de punzante nostalgia. Con *El grito*, Quiñones nos introduce en ese extenso y desconocido mundo que es la emigración obrera española a los países centroeuropeos y, como no podía ser menos tratándose de un hombre de Arcos de la Frontera, lo hace desde una perspectiva andaluza, que está las antípodas de la Andalucía de los Quintero, superficialmente costumbrista. La visión de Quiñones dramaturgo e incluso en la mayor parte de su obra narrativa se instala en la que, con palabras de García Lorca, podríamos llamar la *Andalucía del llanto*, si bien todo cuanto sucede en la escena de esta pieza pudiera sucederle a otros españoles de la emigración de cualquier región de la Península. Una Andalucía sin tópicos quinterianos, sin gracejo, abierta por el drama de sus gentes, por el paro o la emigración, que está escanciada en las aristas cantarinas de su peculiar fonética, evocada en sus objetos, que se entrevé a través de la nostalgia y la lejanía, desde una ciudad alemana empapada en niebla y surcada de trenes que en la mente de los personajes solo tienen un destino: el regreso. Un estupendo monólogo que se desarrolla en el cuarto de estar y a la vez alcoba, que una familia andaluza tiene alquilada en una zona industrial de Alemania. Manoli, embarazada de seis meses, mientras aguarda a su marido que ha ido a comprarse al fin el “Volvo” a que aspira todo emigrante, se cuenta a sí misma -al feto que lleva en la barriga y a su abuelo que nunca habla y convalece de un accidente en la cama que hay en la misma habitación- la historia de su vida, con expresiones llenas de gracia o de dolor según el momento. Este magnífico monólogo está llevado con ritmo de excelente calidad y del que en todo momento brota una alegría dramática al margen de pintoresquismos y «gracias» típicas y tópicas de Andalucía. La mujer que nos conduce a través de hondas y humanas

¹⁹⁸⁸ En nuestro estudio de la obra hemos trabajado con el texto QUIÑONES, 1983.

reflexiones es andaluza y nos va describiendo las andanzas de su marido por tierras lejanas y el recordatorio de su felicidad amorosa y siempre fiel.

Según DÍEZ CRESPO este dramático pensar, con ingenio y precisión de lenguaje, transmite al espectador el sentimiento de que todos llevamos casi siempre dentro un emigrante con el drama tremendo de la soledad universal, como muy certeramente apunta el director Ruggiero. Para ANTONIO VALENCIA *El grito* resulta sin embargo un poco discursivo, detallista y a ratos plano. Ello perjudica la economía dramática porque lo importante está acompañado de indicios poco significantes y el narrador no se cansa de caracterizar en la narración, mientras que el auto teatral ha de resumir y esencializar. Concluye, que con todo y sus añadiduras *El grito* presenta en bloque interés y al cabo de siete cuartos de hora sirve sobre todo para el recital de Vicky Lagos, que es excelente, amplio y convincente. PABLO CORBALÁN remata que Ismael Merlo con gesto y mímica subraya certera mente el fluir del largo poema, que la dirección de Antonio Ruggiero es cuidada en todo momento y que es necesario hacer mención especial al cantaor José Meneses, esa voz que parece nacida de la tierra andaluza.¹⁹⁸⁹

Alberto Vázquez Figueroa (Tenerife 1936).

Novelista con más de sesenta libros publicados, que con estudios de periodismo había ejercido de enviado especial para varios diarios y Televisión Española. Finalmente se centra por entero en la creación literaria. Estrenará su obra de teatro *La taberna de los Cuatro Vientos*, en la que proporciona voz y cuerpo a unos personajes únicos y que jamás habían podido expresar sus sueños cuando aún eran una partida de andrajosos, “caballeros de capa raída” que aspiraban a dominar el Nuevo Mundo.

LA TABERNA DE LOS CUATRO VIENTOS. AUTOR: Alberto Vázquez Figueroa. DIRECCIÓN: Gustavo Pérez Puig. INTÉRPRETES: Emma Penella, Juan Ribó, Carmen Rossi, Blanca Marsillach, Jesús Prieto, Nicolás Romero, Juan Carlos Naya, Félix Navarro, etc. MÚSICA: Gregario García Segura. ESCENOGRAFÍA: Gil Parranda. FIGURINES: Vega Baja, S. L. Teatro Español del 23-11-1994 al 16-4-1995

¹⁹⁸⁹ Todas las referencias críticas están extraídas de ÁLVARO, 1983: 44-47.

*La taberna de los Cuatro Vientos*¹⁹⁹⁰ presenta una taberna de Santo Domingo donde se juntan Hernán Cortés, Pizarro, Ojeda, Núñez de Balboa, Hernán Cortés, Ponce de León y hasta Cristóbal Colón. A todos sirve vino y morcilla la madura cantinera mientras ellos charlan de frivolidades o ampulosos proyectos y honores. Junto a ellos pululan una quiromante y una ardiente niña recién casada y sedienta de amor. Es un enredo entorno al Dorado que se adereza con peleas entre machos, bravuconadas, infidelidades, engaños, el imperio hacia Dios, etc.

Enrique Centeno ve lo que sucede en esa taberna como si se tratase de un *salón* de *western*. Allí se juntan aventureros, putas, busconas y forajidos, además del "bueno". Bravucones y valientes expertos no con el revólver sino con la espada. Comenta el crítico que no se sabe a dónde quiere llegar el autor y reseña que en el saludo final este hizo una ardiente defensa de la conquista frente a la leyenda negra. Para terminar dirá que Vázquez Figueroa, novelista de evasión y entretenimiento, no es experto en lenguaje teatral, ni en construcción de trama, ni en economía verbal con la que deben construirse los personajes y que por tanto el material presentado es vano y defectuoso, la obra ni siquiera es mala, no es nada.¹⁹⁹¹

Jesús Alviz Arroyo (*Acebo, Cáceres, 1946 - 1999*).

Más conocido por sus publicaciones que por sus estrenos, siempre realizados en el ámbito de la comunidad extremeña. Alternó novelística y dramática. Tiene varias novelas publicadas y en el terreno teatral escribe *Un solo son en la danza* (1982), obra accésit al premio Calderón de la Barca. “Busca un teatro realista y utiliza un lenguaje rico, esencial, cultivado, hermoso. Su último fin, según el mismo afirma, es luchar contra la opresión y los prejuicios a través de sus textos”.¹⁹⁹²

EL CRIMEN DE DON BENITO. AUTOR: Jesús Alviz. DIRECCIÓN: Antonio Corencia. INTÉRPRETES: Avelina Cienfuegos, Tomás Chamizo, Eulalia Donoso, Antonia Ángeles Fernández, Guillermo Galón, Miguel Gallardo, Antonio Gil Aparicio, Luisa Hurtado, Carmen Losa, María José Llanos, Marciano Martín, María del Mar Martínez, Pedro Pajares, Manuela Pavón, Juan Carlos Parejo, Pablo Pérez, Marisa Pinto, José Leandro Rey, Cristina Sánchez-Porro. ESCENOGRAFÍA: Damián Galán.

¹⁹⁹⁰ El texto en el que basamos nuestro estudio es VÁZQUEZ FIGUEROA, 1995.

¹⁹⁹¹ Crítica de CENTENO, E., “Una de conquistadores”, *Diario 16*, Madrid, 25 de noviembre de 1994.

¹⁹⁹² Artículo sin firmar: “Escrito para los ochenta: los dramaturgos”, *El Público*, nº 82, año 1991, pg. 58.

VESTUARIO: Maite Álvarez. Producción del Centro Dramático de Extremadura, estrenada en Mérida en marzo de 1985. En Madrid: Sala Olimpia del 19 al 23 de febrero de 1986.

Se da a conocer para la escena en 1985 con *Inés María Calderón, virgen y mártir ¿santa?* (sobre el crimen de Don Benito de 1902), estrenado en el Centro Dramático Extremeño con el título *El crimen de Don Benito*.¹⁹⁹³ Esta es una historia que parte del crimen famoso ocurrido el 19 de junio de 1902 y que supuso la muerte y el martirio cruento, según las crónicas, de Inés Calderón y de su madre, la señora Catalina Barragán, en la ciudad extremeña de Don Benito a consecuencia de las puñaladas propiciadas por un individuo perteneciente a una poderosa familia con quien la joven se había negado a mantener relaciones amorosas. El autor va a poner nombre y apellidos a los asesinos pero no pondrá luego excesivo empeño en ajustarse cabalmente a la verdadera historia (Vicente Mosquete, 1985d: 29). En Don Benito, “el señorito” Carlos somete a sus deseos a toda joven que se le antoja llegando a conseguir las por la fuerza si es preciso, siempre amparado en su poderosa familia tras la cual sus actos no tienen consecuencias. Todo con la ayuda de Ramón y tras varios intentos y fracasos, al querer conseguir a Inés María, la aventura termina con el doble asesinato de ella y su madre. El pueblo soliviantado por episodios anteriores no está dispuesto a tolerar más abusos de poder pero la intervención de su familia consigue que la culpa recaiga sobre Saturio, un chico que la pretendía. Ramón después para vengarse sacará la verdad a la luz. El animó a Carlos a consumir los crímenes pero se preocupó de que hubiese un testigo que apareciendo en el momento preciso contará como se desarrollaron los hechos. Ramón, servidor de la familia de Carlos, se presta a su ejecución con tal de acabar con el abuso y caciquismo de los Paredes, por los que siente asco. Harto de ser su bufón toda la vida muere sin soltar una queja, satisfecho de su venganza y viendo morir a Carlos y con él a todo el orgullo y soberbia de su tío Don Enrique. Este, horrorizado, presiente el alcance de los hechos y la pérdida de sus influencias. El autor recrea en este cacique, Don Enrique, el límite donde se topa su poder y del que reconoce su situación y sus fronteras: “la hambruna -del pueblo- es el límite con el que se topa mi poder” y por eso no dudará en abandonar a su sobrino a la suerte del garrote vil cuando la plebe se insolente ante la última calaverada del señorito García de Paredes (Vicente Mosquete, 1985h: 43-44).

¹⁹⁹³ Nuestro estudio de la obra se basa en el texto ALVIZ, 1985.

José Monleón piensa que detrás de un crimen existe a menudo un pedazo de historia social y que las crónicas de sucesos y las sentencias judiciales se ven obligadas a individualizar los motivos viendo en el crimen una excepción anormal. En el caso de las crónicas estas se melodramatizan y en el de las sentencias se examinan y castigan. Pero a continuación dice que también resulta explicable que otros no se conformen con el argumento de la fatalidad y se pregunten por lo que hay detrás de cada violencia, por las circunstancias que crean los papeles de criminal y víctima, sabiendo que solo una pequeña parte del horror pasa por las páginas de sucesos y los tribunales de justicia. Así pues considera que Alviz de ese hecho ofrece su particular versión del crimen construyendo una realidad social, que recuerda ciertos dramas de Lorca y Albertí, en la que el dinero y el machismo eran las únicas normas de comportamiento.¹⁹⁹⁴ Para Silvia Herrero la obra critica esa sociedad llena de prejuicios sociales, donde la represión sexual roza el fanatismo y el machismo y autoritarismo son ley. Cree que encierra una reflexión sobre el poder, con elementos a lo largo de la obra que remiten a una idea de poder absolutista e incluso tiránico. Califica la obra de entretenida con las líneas perfectamente definida y elogia la labor del grupo de actores, de poca experiencia por su juventud, pero no por ello de trabajo menos meritorio.¹⁹⁹⁵ Y López Sancho lo califica de melodramón realista, de drama rural de estampas rudas y de tradición romancera que están llevadas hasta límites de lo grotesco. Destaca el crítico la primera estampa de influencia lorquiana y apunta que luego la acción se caricaturiza y lo mismo le sucede a la acción violenta que se transforma en “un chafarrinón” de cartel de ciego. Un Marqués, fante social tratado con maniqueísmo, y el sobrino, guiñapo despojado de toda humanidad, que en su énfasis innecesario en el tratamiento, anulan la intención crítica de la obra. Las mujeres, dice, se llevan la mejor parte, tienen encanto y superan las escenas demasiado largas. Los discursos de carácter social los encuentra excesivos y las palmas y ruidos, que expresan la violencia de los abusadores y el sobresalto del pueblo, estrepitosos. Califica la escena final de burda caricatura destruida por los gritos del Marqués y lo ridículo del contexto. Finalmente alaba el esfuerzo de este grupo de “aficionados” contra un texto desmesurado y una escenografía que se impone a los cambios que el texto pide y concluye: “No se

¹⁹⁹⁴ Crítica de MONLEÓN, J., “Centro Dramático de Extremadura, drama teatral de un crimen famoso”, *Diario 16*, Madrid, 22 de abril de 1985, pg. 40.

¹⁹⁹⁵ Crítica de HERRERO, S., “*El crimen de Don Benito*”, *Diario de Pontevedra*, Pontevedra, 15 de julio de 1985.

*salva este nuevo “Crimen de Don Benito” de su anticuado carácter de gran melodrama rural cargado de social demagogia”.*¹⁹⁹⁶

Otras obras suyas son *Wallada* (1990) y *Trilogía light*, formada por las piezas *¡Qué más da!* (1989), *El futuro no existe* (1990) y *¡Pasen y vean!* (1990).

Gregorio Corrales (*Madrid*, 1934).

Dramaturgo, poeta, narrador, novelista y guionista. En este último terreno cabe destacar su labor en Televisión Española, que desarrolla entre los años 1969 y 1980. Entre sus obras teatrales se encuentran *El camarote* (1984), *Monólogo con Tú* (1995) y *Sonia* (1999).

EL CAMAROTE. AUTOR: Gregorio Corrales. DIRECCIÓN: José Luis Tutor. INTÉRPRETES: Avelino Cánovas. Enrique Ciurana, Damián Velasco, Manuel Torremocha, P. Alcón y Pablo Isasi. DECORADOS y VESTUARIO: Rafael Anciones y Concha San Isidro. Teatro Infanta Isabel del 9 al 24 de junio de 1984.

El Camarote (1984), según reza en el programa de mano, presenta a seis hombres que se encuentran en el mar enrolados en un ruinoso pequeño pesquero. Sobre el factor de misterio, casi de tragedia, que siempre aporta la presencia del mar, se suma la encrucijada de los seis caminos de nuestros personajes, trazados, sin duda, para que un día confluyeran en ese reducido espacio del camarote de un viejo barco, tan reducido que a veces resulta asfixiante, donde las pasiones acaban por desbordar la piel y el ambiente se hace insufriblemente tenso... (Programa de mano). Una comedia dramática, que en la que la singladura de la obra se construye de forma natural e infalible colocando en escena elementos básicos. El autor va caracterizando y dialogando y poco a poco ensambla el problema de todos y cada uno de los miembros de la tripulación desde el patrón hasta el grumete, en cuya personalidad hay un equívoco que es uno de los resortes laterales del conflicto.

López Sancho destaca el procedimiento utilizado por el autor de situar a personajes ante una situación límite, sin salida y en un encierro. Procedimiento, del que dice, estuvo en boga y ya ha pasado un tanto porque desde Priestley y Sartre a Alfonso Paso el procedimiento ha producido una vasta galería. Aquí, considera que los tipos que pone en

¹⁹⁹⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Estreno de *El crimen de Don Benito* en Madrid”, *ABC*, Madrid, 22 de febrero de 1986.

pie el autor son enterizos, es decir, estereotipados. El viejo lobo de mar, el héroe que se somete a duros trabajos en cumplimiento de su misión, el pobre derrotado que rueda destruido por la traición de una mujer, el jugueteón que es el causante de su desgracia... Y a esa un tanto forzada concurrencia anterior de personajes se añade, para dar mayor interés al juego, un delincuente y un tesoro, también la presencia de un personaje travestido que desencadenará las acciones y una resolución última que decidirá el mar. Una acción que, según el crítico, se va anunciando por sí misma, con lo que el interés no se puede decir sea indescriptible. El diálogo es naturalista, la ambientación se refuerza con tele, radio y el desenlace llegará con lógica suficiente para ser admitido. Finaliza López Sancho reflejando como la dirección monta la aventura en tono mayor, con una crispación que engrandece un tanto los sucesos, dirá que los actores están bien y se logra el empaste de todo.¹⁹⁹⁷ Según Francisco Álvaro, con esta su primera obra estrenada, Corrales demuestra una destreza y conocimiento de la técnica teatral que supone no ser un novel en el oficio (Álvaro, 1985: 167). Contrariamente Julia Arroyo afirma que en esta obra todo se queda en buenas intenciones. Cree que a este autor novel le falta hacer todo un desarrollo de los personajes y de la estructura de la obra, que encalla irremediabilmente como le sucede al viejo barco de la misma. Ni las situaciones, ni el espacio escénico, a pesar de que este último resulta bello estéticamente, transmiten esa atmósfera asfixiante requerida. Y Antonio Valencia refleja la artificialidad que la obra posee pero a la vez destaca las firmes bases -llenas de virtualidad escénica- porque aunque en su navegación se abren algunas vías de agua se llega a puerto con gusto del público. Por otro lado está la virtud de la interpretación, que es buena y con un carácter general que marca su rumbo. Los personajes están bien dibujados y basta con seguir sus rasgos. En conjunto un feliz resultado.¹⁹⁹⁸

Anso Rei Ballesteros (Boqueixón 1952 – Vigo 2008).

Es un escritor gallego de producción escasa pero su novela rupturista generacional *Dos anxos e dos mortos* (Dos ángeles y dos muertos) de 1977, “marcó el nacimiento de la novela gallega postfranquista”. Después vinieron *Loaira* (1992) y *Non sei cando nos veremos* (2005). Suyo es también el ensayo contra Hamlet *Tempo e Vinganza* y el libro

¹⁹⁹⁷ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Teatro aventura: *El camarote*, en el Infanta Isabel”, *ABC*, Madrid, 11 de junio 1984.

¹⁹⁹⁸ Las críticas de Julia Arroyo y de Antonio Valencia están tomadas de: ÁLVARO, 1985: 168.

de cuentos *A sombra dos teus sonhos*. Tradujo al gallego, adaptó y dirigió teatro. Como autor lleva a escena un lenguaje que embriaga, un diálogo con fantasmas hechos de palabras. Escribió una obra para la escena *Xogos de damas*.

XOGOS DE DAMAS. AUTOR: Anxel R. Ballesteros. Dirección: Eduardo Alonso. Escenografía y figurines: Paco Gonesa. Música: Emilio Cao. Intérpretes: Rosa Álvarez, Mabel Rivera y Marisa Soto. Estreno: 22 de abril de 1987, en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Santiago de Compostela. En Madrid: Centro Cultural de la Villa el 2 de julio de 1987 dentro de la I Muestra Internacional de Teatro Feminista en función única.

Xogo de damas (1996) es un juego padre-madre-amante-hija-amante-amiga, el lio de damas que juegan con los hombres, sin que nada importante suceda. Son las pequeñas miserias pequeño-burguesas de pequeñas personas sin relieve, las tontas mentiras nacidas de una hipocresía tan infantil como cruel. En su argumento Berta se propone escribir una obra de teatro sobre la pareja y pide a sus amigas Pamela y Virginia que colaboren. La autora busca a tres personajes que repasan sobre sus experiencias a la vez que se desdobl原因 en otros: Toto, que será el marido sucesivo de dos de ellas; el padre de Berta, de carácter alegre y dilapidador; Graciela, la amiga de este; y una fugaz aparición de la mujer del patriarca bonachón, pintada de Virgen del Perpetuo Socorro. Entre los lamentos beatos y reprimidos de esta caricaturizada santa tenemos a dos personas que buscan su libertad: Berta, su hija universitaria y emancipada, que busca la comunicación y el conocimiento y su padre que abandona estos a favor del puro hedonismo. Personajes que representan un núcleo patriarcal sobre el que el autor critica la institución del matrimonio: “entre el hombre y la mujer, el amor puede acabar significando muchas cosas, desde una experiencia cuasi-religiosa hasta un sustituto emocional de la sacarina [...] Creo que el amor es una trampa que te aleja temporalmente de la familia para volver a llevarte a ella” (Luca de Tena, 1987b: 77). Una temática que Carme Hermida destaca en su crítica por lo bien caracterizada que está la evolución ideológica de una generación, la que anda por los treinta y cinco, que pasó de una militancia revolucionaria nacionalista y proletaria a un conformismo burgués, que es producto de la asimilación al medio que antes intentaban subvertir. Por otro lado cita lo bien diferenciados y marcados que están los dos tipos de mujer que encontramos en la sociedad actual, que son la feminista, la que asimiló su equiparación con el hombre y que en ningún momento permite el avasallamiento y la femenina, la que admite el concepto establecido e imperante de la mujer en la sociedad

actual como madre y esposa. La lectura final de la obra -y que poco o nada tiene que ver con lo que acabamos de decir- se resume en dos ideas principales, el fracaso de la pareja independientemente de la actitud de la mujer y la victoria de la pasión o del morbo por conocer al hombre. Para Hermida el mayor éxito de la obra está en el nivel interpretativo, en la recreación natural y verosímil de los personajes y por ende en la ausencia de gritos estridentes, acentos desmedidos y posturas acrobáticas.¹⁹⁹⁹

Esta compañía gallega, Teatro de Malbarate, realizó su trabajo y a juicio de la crítica madrileña presentaba cierto interés. Por otro lado, la obra dio pie para hablar de los aspectos evolutivos del teatro en Galicia, quizá instigados por la propia compañía que en su programa anuncia como objetivos: *“Es urgente en este momento impulsar estas iniciativas que, complementadas con las institucionales, propicien las condiciones que permitan llevar adelante la necesaria normalización del teatro profesional en Galicia”*. En esta línea responde Alberto de la Hera que dice que el grupo tiene y debe tener las simpatías de todos, como cualquier grupo que intente dotar de vida al teatro en cualquier lugar de España. Y sigue relatando:

Hace ya ocho años que, desde el Ministerio de Cultura, viajaron a Galicia varias personas que querían conocer de cerca el ambiente teatral de la zona para intentar potenciarlo; encontraron, entonces, a una pequeña serie de grupos aislados, desperdigados, sin ayuda ni conexión alguna. La iniciativa de aunarles y empujarles no cuajó entonces, pero en Galicia no han faltado nunca los intentos y es de desear que cuajen cuantas más y mejores compañías del tipo de la que ahora hemos tenido ocasión de conocer en Madrid (Ya, 18-07-1987).

Para terminar se centra en este grupo en concreto del que dice que es una compañía todavía muy de aficionados. Su artículo titulado *Poquita cosa, pero graciosa* lo dedica al espectáculo. Poquita cosa hace referencia a la obra, de diálogos y situaciones elementales, con escenografía de modelos ya muy superados y graciosa porque le parece ligero y entretenido, con tres actrices que multiplican sus papeles -hacen de hombres y de mujeres con igual desenvoltura- y tratan de mantener el tono. El crítico termina preguntándose si vale la pena llevar esa temática al teatro por enésima vez. Se responderá, que en todo caso, el público se divirtió, que el esfuerzo de la novel compañía fue patente, y por

¹⁹⁹⁹ Crítica de HERMIDA, C., “*Xogo de damas*”, El Correo Gallego, 27 de abril de 1987.

añadidura los grupos gallegos consiguen que cuaje definitivamente el ambiente y la afición al teatro.²⁰⁰⁰

POETAS - DRAMATURGOS

Salvador Espriu²⁰⁰¹ (1913-1984).

Escritor de las letras catalanas ocupa un puesto destacado en dicha literatura. Escribe poesía, narrativa y teatro. Es un altísimo poeta, que publica su primer libro *Israel* en 1929 en idioma castellano. Un año después lo hará en catalán con su novela *El Dr. Rip* y posteriormente con *Aspectes* (1934), *Ariadna al laberint grotesc* (1935), *Miratge a Citerea* (1935) y *Letizia i altres proses* (1937). En 1946 publica su primer libro de poemas *Cementiri de Sinera*, al que seguirán *Les cançons d'Ariadna* (1949), *Evocació de Rosello-Porcel i altres notes* (1957), *La pell de brau* (1960).

Ricard Salvat partiendo *Gent de Sinera*, que en principio son textos poéticos y narrativos de Espriu, crea un espectáculo con el título *Ronda de mort a Sinera* que se estrena en 1965 y se representa en el Teatro Beatriz de Madrid en funciones patrocinadas por el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo en 1966.

Su obra dramática, propiamente dicha, también es muy estimable. Su teatro emplea temas y tipos populares en combinación con representaciones simbólicas más extensas y universales, mediante un resultado expresivo un tanto hermético que el verso contiene de manera precisa e insustituible. Las principales son *Antígona* (1939), *Primera historia d'Esther* (1948). Esta tuvo un estreno frustrado en 1952 en el Palacio de la Música de Barcelona por la Agrupació Dramàtica de Barcelona y bajo la dirección de Jordi Sarsanedas. En 1962 se representa con dirección de R. Salvat en el Teatro Romea de Barcelona por la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual. *Antígona* se va a estrenar en 1958 por la A.D.B., bajo la dirección de Frederic Roda.

Durante la Transición llega a la cartelera madrileña, en 1979, *Fedra (otra Fedra si gustáis)*, que es una adaptación de su *Fedra*, debida a Llorenç Villalonga, en una versión en castellano. Y en 1982 el teatro Lliure representará *Primera historia de Esther*, en la Sala Olímpica y en catalán.

²⁰⁰⁰ Crítica de DE LA HERA, A., “*Xogo de damas*”, YA, Madrid, 18 de julio de 1987.

²⁰⁰¹ Sobre Salvador Espriu y su obra hemos consultado: MOLAS 1968, PINYOL-BALASCH 1986 y RAGUE ARIAS, 1996

FEDRA (*Otra Fedra, si gustáis*). AUTOR: Salvador Espriu. DIRECCIÓN: Lluís Pascual. INTÉRPRETES: Nuria Espert, Carmen Carbonell, Ana María Ventura, Conchita Barden, Pawel Rouba, Luis Torner, Juan Sala y Gabriel Renom. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Fabià Puigserver. MÚSICA: José María Arrizabalaga. Teatro de la Comedia del 17 de enero al de 1979.

Fedra (*Otra Fedra, si gustáis*)²⁰⁰² sitúa el mito clásico en Mallorca y ocurre entre personajes de la sociedad insular, enlazando magistralmente el mito con la vida ancestral de la aristocracia mallorquina. Después de su estreno en Barcelona por la Compañía de Nuria Espert despertó en la Comedia gran expectación, aunque la crítica se dividiera en sus juicios y el público no respondiera con su entusiasmo y asistencia.

Según ENRIQUE LLOVET no era posible el entusiasmo porque *Fedra*, en castellano, es un espectáculo bello, noble, helado y fallido. “*Las tamañas contradicciones necesitarán rigurosos análisis para esclarecer futuros planteamientos*”. Lo considera una limitadísima propuesta consistente en una descruelización de Teseo, que deja a Fedra en un tierno ridículo e ironiza sobre el coro de contempladores -nosotros- y sobre el afán de grandes dramatismos. Esta distancia aísla la tragedia, la cerebraliza y la refriega. ANTONIO VALENCIA ve una versión separada de otras versiones y de su anterior obra en el teatro. Escrita para Nuria Espert, el autor subraya la versión sin coturno clásico y con una expresión no esforzada sino sofrenada hacia la desnudez de la situación, situación que es traída por el insensato amor de la protagonista. Tal desnudez la matiza Espriu, más que por la ubicación intemporal, mediante un efecto de distanciamiento. GÓMEZ ORTIZ escribe sobre la bella escenografía en arena de playa, con mar verde hecho de larga tela, que antes es telón, vallas y blancos de madera pintada y que componen un excelente y poético espectáculo sobre una pasión más sentida que gritada, nada altisonante y bien distanciada por un coro actual y música, con presencia del violoncelista en escena. “*Tanto se aquilata y se filtra lo trágico que se convierte en una reflexión sobre la pasión, sobre el amor*”. DIEZ CRESPO se fija en el punto de vista crítico y satírico de Espriu, que nos sitúa entre el mito y el coro actual. Este durante la representación intentan aclarar lo que acontece en el escenario y resulta un punto de ironía que se entrelaza con los episodios dramáticos. El experimento, dice el crítico, no alcanza mucha profundidad pero se sostiene por lo que tiene de buena calidad poética. P. CORBALÁN ve en este ejercicio escénico la tentación por lo lúdico y lo vanguardista, que deja su sello en el violoncelista

²⁰⁰² Para nuestro estudio de esta obra hemos consultado la edición: ESPRIU, 1985.

de etiqueta y en ese coro de terraza de café, *gentes de Sinera*, testigos noveleros de una tragedia que no puede ser seria porque la interpreta una doña Tecla, un don Pulcro y una doña Magdalena en trance de estupidez burguesa. Con esta trivialización no es posible ninguna Fedra. L. CARRETER se fija en los hallazgos líricos del poeta -acuñaciones verbales hermosísimas- y en el resplandor de los saberes clásicos en la literatura del autor tan esencialmente catalana. No sé si al traducirlo, dice, pierde calidad pero mantiene en castellano su tono noblemente retórico que subraya contenidos de extraordinaria modernidad. Para LÓPEZ SANCHO es un pobre entretenimiento bien escrito, salvo que en catalán sea un prodigio de belleza poética: “*Es curioso que un espectáculo bellamente concebido produzca tal aburrimiento. Que una pasión artificiosamente exasperada nos congele. Que unas calidades aisladamente refinadas se fundan tan mal y den tan pobre resultado*”. GARCÍA OSUNA refleja el ambiente del estreno y dice que si Barcelona vibró a diario con el éxito de *Altra Fedra si os plau*, en Madrid el teatro de la Comedia estaba completamente lleno y la expectación, que el espectáculo había despertado en el mundillo teatral de la capital de España, era de las de época. Una gran cantidad de personas se quedaron en las largas colas de acceso a las taquillas del teatro solicitando entradas a todo el que las portaba en las manos.²⁰⁰³

A modo de resumen podemos decir que el *Esprú* en castellano no le llega a la suela de los zapatos al que escribe en catalán. Escénicamente director y escenógrafo crean un clima de luminosa y desolada belleza que rima con el fondo de la obra de *Esprú*. La protagonista, sentada en una mimbrera, quieta y sin perturbaciones alrededor, es capaz de prodigar instantes magistrales. En suma viene a ser teatro experimental que no alcanza mucha profundidad pero que se sostiene por la buena calidad poética. Un hermoso espectáculo, lejos de la mediocridad y vulgaridad de la mayoría de los que se ofrecen.

PRIMERA HISTORIA DE ESTER. AUTOR: Salvador Espriu. DIRECCIÓN: Lluís Pascual. INTÉRPRETES: Rafael Anglada, Francesc Balcells. Montserrat Carulla, Josep M. Casanovas, Inma Colomer, Vicent M. Domenech, Teresa Estrada, Joan Ferrer, Lluís Homar, Quim Lecina, Anna Lizarán, Rafael Lladó. Carmen Pariano, Domenec Rafols, Doménech Reixach, Antoni Rovira. Antoni Sevilla, Carlota Soldevilla. DECORADO y FIGURINES: Fabia Puigsever. MÚSICA: J. M. Arrizabalaga. Teatro Sala Olimpia del 16 al 18 de noviembre de 1982. Estrenada en la Muestra de Teatro del CDN por el Teatre Lliure de Barcelona.

²⁰⁰³ Todas las críticas sobre la obra están extraídas de ÁLVARO, 1980: 27-31.

*Primera historia d'Esther*²⁰⁰⁴ (1948) había sido estrenada en 1957 en Barcelona. Posteriormente la Escuela Adrià Gual la representa en el Teatro Romea de Barcelona en 1962 y vuelven a reponerla en el mismo teatro en 1967. Estas dos últimas dirigidas por Ricard Salvat (Ragué Arias, 1996: 276). La acción básica de la obra transcurre en el jardín de Sinera (anagrama de Arenys), donde hay un teatro de títeres para representar la fábula sobre la reina Esther. El pueblo de Sinera asiste a la representación que cuenta la historia de Esther y del rey Asuero. Se presenta un personaje llamado Altísimo: “Yo, *el Altísimo, ciego de esta parroquia de Sinera*”, que nos conduce y comenta la representación, habla al público de Sinera y a los títeres, cuenta los chismes de la localidad y los de la corte imperial. El hecho de llamarse Altísimo (Dios), y de que sea ciego, introduce un símbolo constante en la obra de Espriu, un Dios espectador que acecha al hombre y que al tiempo permanece ciego ante su sufrimiento. El ciego es también el invidente profético, como Tiresias y Edipo, personajes que también encontramos en otras obras de Espriu (Bensoussan, 1980: 99-100). Comprobamos las fuentes en las que se inspira que “proviene de su fascinación por la Biblia y por Esquilo, del que se inspira para los monólogos del Altísimo” (Salvat, 1985: 4). La narración del Altísimo se caracteriza por constantes *rupturas* del curso de la acción y se dirige a espectadores o títeres comentando un pasaje determinado, una frase, un dato cualquiera... La historia bíblica, convertida en guiñol, es objeto de permanentes interpolaciones creándose con el espectador una *relación de complicidad*. Los títeres participan de esta complicidad y en todo momento *representan* o incluso narran (narran y no “viven”) sus papeles y no rehúyen los comentarios marginales de carácter festivo o sarcástico. El guiñol reproduce la historia de Esther sin alteraciones temáticas y en orden cronológico como aparece en La Biblia. El Libro de Esther está escrupulosamente trasladado por nuestro autor y acoge las escenas esenciales al teatro de títeres. Estos reflejan, con matices esperpénticos, la historia, que da comienzo tras repudiar el rey Asuero a la reina Vasthi por desobedecerle, ha de convocar pretendientes al trono para sustituirla. El judío Mardoqueo, que observa los movimientos del palacio, sabe que su pueblo tiene muchos enemigos, entre ellos Amán, el primer ministro, y presenta a su protegida Ester, cambiándola su nombre Hadassa por Esther porque no quiere que se sepa que es judía. Ella es muy hermosa y Asuero la toma por esposa. Mardoqueo sabe que se maquina un plan para asesinar el rey y lo denuncia, y Asuero está en deuda con él. Cuando Amán hace ver al rey que las comunidades judías lo perjudican, se decide a eliminarlo, es entonces cuando la reina Esther se juega la vida pidiendo la salvación de su pueblo, y la obtiene, y no solo esto, sino que el monarca manda

²⁰⁰⁴ Nuestro estudio de esta obra está basado en el texto ESPRIU, 1986.

a aniquilar a los partidarios de Amán y del exterminio de los judíos. La obra termina con una lúcida conclusión a través de la intervención final del Altísimo que suscita una reflexión crítica y lúcida: “un alegado contra el conflicto bélico con una disposición a la conciliación, al sacrificio y el perdón en favor de la paz... Una invocación basada en la búsqueda de la tolerancia, la comprensión y una variedad parcelaria” (Gallen, 2011: 9-14).

“Altísimo: ...porque en Persia y en lo demás del mundo una cruel estulticia esclaviza desde siempre a los humanos y hace, de su historia, pesadilla de dolor tenebroso y árido (...) Otorgaos sin desfallecimientos, ahora y al crecer, cuando adultos y viejos, la reciproca limosna del perdón y tolerancia. Evitad el máximo crimen, el pecado de la guerra entre hermanos. Pensad que el espejo de la verdad se hizo trizas ya en un principio, en cachos minúsculos, y que cada uno de esos trozos sigue recogiendo ni que sea una pizca de auténtica luz” (Pinyol-Balasch, 1986: 20).

El autor saca títeres hebreos para representar la gravedad de la situación de Cataluña después de 1939. La cual compara con la del pueblo judío en su destierro a la esclavitud, que sufre en Babilonia. La reina Esther, según la Biblia, salvó al pueblo judío que vivía esparcido dentro del reinado de Asuero, rey de la Mèdia y la Persia (Gallén, 2011: 9-14). Realiza, por tanto, una especie de fusión-oposición de dos mitos, el de Sinera, pueblo feliz de antes de la guerra, y el de un pueblo que vive en la esclavitud bajo el imperio de los persas -el pueblo judío-, un pueblo amenazado de exterminio que consigue triunfar de sus enemigos (Bensoussan, 1980: 99). A menudo el diálogo del guiñol se implica en la vida contemporánea del espectador, proyectando sobre aquella angustias y esperanzas de este tiempo presente.

Un texto dramático escrito en prosa y en verso, que está perfectamente formalizado y estructurado en dos actos, con sus correspondientes escenas, acciones, diálogos y monólogos, y un intermedio, por su forma y contenido no es una obra teatral al uso. Es un experimento de laboratorio que prueba los límites de la literatura dramática como medio expresivo. Uno de los experimentos a que ha sido sometida la lengua catalana. “El mismo Espriu lo confirmó: *en la circunstancia más desesperada que nuestra lengua haya conocido* él se había propuesto escribir *una especie de testamento del idioma*.” (Bensoussan, 1980: 99). Él era lo suficientemente “consciente de las dificultades de comprensión de una obra escrita en *una habla moribunda, ya casi ininteligible para*

muchos de nosotros, sabia, no obstante, que quería mostrar la riqueza y la variedad de registros expresivos, léxicos y estilísticos de una lengua amenazada” (Gallén, 2011: 9-14). Según sus declaraciones, concibió su obra como *una especie de exequias de la lengua catalana*. Una declaración irónica porque no había razones internas para su muerte, siendo además estas «exequias» un alarde del idioma y con un resultado impactante en la conciencia catalana. Una lectura atenta de esta «improvisació per a titelles» -como subtítulo el autor- permite comprobar que nada es improvisado, que cada frase, cada palabra o escena se articulan con rigor matemático, en un texto de inspiración poética pero sometido a una elaboración literaria severa y minuciosa. Detrás hay una exigente conciencia estética y un afán de perfección. La obra es una expresión desesperada de crear un testimonio de una lengua viva y rica, por eso llenó el texto de palabras de distintas variantes y distintos niveles de la lengua catalana y hasta de palabras del caló (habla gitana).

La riqueza de este texto está en el camino evolutivo de la lengua, que va desde las exigencias formales del novecentismo (utilizado con ironía) y que en cierto modo las entierra definitivamente y las formas coloquiales y populares que se detectan en tres niveles lingüísticos, uno sainetístico, el titeresco y el del realismo poético [...] Hay una constante dualidad de planos mundo de los títeres / personajes reales: hechos de Susa / hechos de Sinera; dominadores / dominados. Todos estos aspectos conjugan un tejido tenso y denso, magnificado por la presencia del Altísimo, “vibrante” personaje extraído del mundo de los romances de ciego (Pinyol-Balasch, 1986: 23).

Así se expresan los comentaristas de *Primera historia d'Esther* que dicen que las combinaciones fonéticas, los juegos semánticos, el poderoso caudal de su léxico -por una parte culto y refinado y por otra vulgar y popular- hacen de ella -por decirlo con definición de Molas- *una fabulosa alquimia verbal*. Paralelamente ofrece un interés no solo lingüístico sino histórico y social. Un ciego de la parroquia de Sinera, el Altíssim -acompañado de su barragana la Neua y de Tianet- se dirige al auditorio invitándole a “*mirar y aprender la bíblica y verdadera historia de la buena reina Esther*”. Ya tenemos aquí apuntados los dos planos por los que va a discurrir la acción dramática, el primero corresponde al guiñol y el segundo corresponde a la ciudad de Sinera. Ambos planos aparecen fundidos, con frecuencia la gente *real* de Sinera irrumpe en el mundo ficticio de Susa o a la inversa, los títeres del guiñol cobran una estremecida y estremecedora realidad

(Molas, 1967: 9-21). Al recrear el mito bíblico, el autor confiesa en el prólogo que recrea también el universo de su infancia, que a veces se le aparece como una realidad obsesiva, angustiosa y entrañable. Una realidad que puede más que él, que se impone sobre la ficción del guiñol, sobre la ficción de la literatura... Es la vida verdadera, palpitante, vivida por el autor, sepultada inexorablemente en un lejano tiempo perdido. Esto puede corroborarse en numerosos diálogos y a modo de ejemplo ofrecemos un fragmento muy ilustrativo de cuando invitado por la reina Esther, a un banquete con el rey Asuero, el ministro Amán se pregunta si la reina sabrá *“imaginar un plato típico de fiestas”*, deseando que: *“...ojalá nos lo acompañe de una sabrosa salsa de mojardones, como la solían condimentar en Sinera, para Salom, de pequeño, la señora María Castelló y las dos hermanas Draper, y le salga tal como ellas lo conseguían...”* Los conocedores de la literatura de Espriu saben bien que Salom es el propio autor (Bensoussan, 1980: 100-101).

Salvador Espriu era lo suficientemente consciente de las dificultades de comprensión de una obra escrita y con ella “plantea un reto, su alteridad lingüística y su alteridad narrativa. Ni unidad de acción, lugar y tiempo, ni lenguaje conversacional. No tenía ningún parecido con el teatro de frases que triunfaba entonces” (Salvat, 1985: 4). Una obra de teatro en el teatro, no escrita en principio para la escena, que ha pasado a considerarse una de las creaciones de lenguaje más contundentes de la literatura catalana moderna.

Veamos que dijo la crítica sobre el espectáculo: FRANCISCO ÁLVARO sugiere que la representación en Madrid debiera ser en castellano que es el idioma común a todos los españoles, los madrileños a la cabeza. Haciéndolo en catalán no congregarán mayor número de espectadores de los habituales (siempre minoría), ni por otra parte añaden nada a su legítimo catalanismo. En el mismo punto se centra P. CORBALÁN que lo encuentra un obstáculo para que la obra funcionase en toda su entidad. La expresión plena del rico lenguaje creado por Espriu -neologismos, arcaísmos, términos cultos y dialectales-, que se funden en el extraordinario texto, al servirse en idioma catalán supone una considerable dificultad para el espectador no diestro en ese lenguaje. ANTONIO VALENCIA valora el texto del que dice es obra fundamental del teatro de Espriu y que en el confluyen varios significados, el popular del relato bíblico y el irónico que refleja situaciones humanas eternas, personales, sociales, étnicas, históricas o simplemente la emoción de su mensaje. El arco que extiende la dominación persa del pueblo hebreo en un ambiente mediterráneo y la naturalidad con que Espriu, con su idioma expresivo, logra unificarlo en una unidad

teatral trabada, son admirables. EMILIO ARAGONÉS señala cuán sutilmente a lo largo de la obra Salvador Espriu grita con la histriónica voz de sus criaturas algo que en 1948, fecha de su escritura, no estaba permitido decir ni siquiera confidencialmente de boca a oreja. LÓPEZ SANCHO hace un análisis general y encuentra que la representación es un juego de ingredientes bíblicos, helénicos, brechtianos y populares catalanes con uso de «ninots» o muñecos de feria y guiñol. “Está lleno de esteticismo y diletantismo sobre el que flota un ánimo de pesimismo, como si el poema intentara superar los condicionamientos de la primera etapa de la postguerra y formular lo que, evocando al extremeño Juan Pablo Forner y sus «Exequias de la lengua castellana», en el siglo XVIII, podían entenderse como exequias de la lengua catalana en el XX, prematuras como ahora se ve”. Cree que esta historia de Esther es una confusa mezcla de poesía lírica, narración filosófica, teatro de títeres, danzas populares de rebusca en lo medieval y que Lluís Pasqual lo anima todo con talento. Señala que los actores del Lliure han alcanzado una neta peculiaridad formal en la expresión corporal y en la verbal. Finalmente HARO TECGLÉN retoma en su crítica el problema idiomático y opina que la obra no es de las mejores de Espriu o por lo menos no de las más exportables: “El Lliure muestra su estética, su cuidada interpretación, su buen acabado, pero subordina todo a un texto cuyas bellezas se pierden en gran parte para quien no conozca muy a fondo el idioma catalán...”. Han respetado al máximo el texto, la invención del autor pero desgraciadamente ese texto no es fácilmente asequible para espectadores de otro idioma.²⁰⁰⁵

Luis Cernuda (1902-1963).

Poeta que reivindica su marginalidad. Su obra anuncia irónicamente el futuro olvido que la amenaza y la ambigüedad de su porvenir póstumo. Exiliado por la guerra civil muere en México. Sus libros de poemas son: *Perfil del aire* (1927), *Un río, un amor* (1929), *Los placeres prohibidos* (1931), *Donde habite el olvido* (1934), *Invocaciones* (1935), *El joven marino* (1936), *La realidad y el deseo* (1936), *Las nubes* (1943), *Como quien espera el alba* (1947), *Vivir sin estar viviendo* (1949), *Con las horas contadas* (1956), *Poemas para un cuerpo* (1957) y *Desolación de la quimera* (1962). Su poesía reposa en la necesidad de expresar dolorosas contradicciones sin llegar jamás a una elección (Madrado y Moragón, 1991: 319). En 1937, Cernuda escribe una obra de teatro,

²⁰⁰⁵ Todas las críticas referenciadas de esta obra están tomadas de ÁLVARO, 1983: 79-81.

La familia interrumpida, que no obtiene apoyo para su estreno. Exiliado el poeta en 1941 le hizo llegar a Octavio Paz el original junto a tres relatos, para su posible publicación. Un año después se arrepintió y le pidió que guardara la obra para que nunca viera la luz y así hizo este hasta 1985, que olvidando el deseo del poeta sevillano la publicó. En la obra según el director no hay nada estilísticamente que recuerde al Cernuda poeta, aunque en su estructura teatral aparecen los motivos de la tensión entre realidad y deseo y el canto de la libertad amorosa (Galindo Abellán, 2004).

LA FAMILIA INTERRUMPIDA. AUTOR: Luís Cernuda. DIRECCIÓN: Gustavo Tambascio. INTÉRPRETES: Miguel Palenzuela, Andoni García, Melida Molina, Helena Dueñas, Débora Izaguirre, Marimba, Eduardo Aguirre. ESCENOGRAFÍA: Juan Pedro de Gaspar. FIGURINISTA: Jesús Ruiz. Teatro Lara del 1 al 13 de octubre de 1996. Estrenada en el Festival de Otoño.

*La familia interrumpida*²⁰⁰⁶ (1937) es una farsa en la que don Ventura está casado en segundas nupcias con una joven que cuida de él y de su hija. Ambas terminarán abandonando al viejo egoísta influenciados por otro hombre. En la pieza intervienen cinco personajes: Don Ventura, obseso relojero; Valeria su joven y descontenta esposa; Gilita que es hija del primer matrimonio de don Ventura; Setefilla una curiosa e intrigante sirvienta de la casa; y el amante de Valeria, que es Salvador, un joven inseguro. Salvador escribe una carta de amor a Valeria pero equivocadamente cae en manos de Gilita. A partir de aquí se crean una serie de equívocos y encuentros en la noche que lo cambia todo. Situaciones impregnadas de erotismo: la joven casada no satisfecha, la muchacha deslumbrada con el ardor del amante de su madrastra y el de Setefilla, con leve toque homo que decide la fuga con su señora. Las intensas situaciones dramáticas producidas provocan la destrucción de la estructura familiar del relojero.

Haro Tecglen la define como: “Es la historia del viejo y la niña con rasgos expresionistas, de popularismo en la leyenda y, desgraciadamente, intentos de teatralidad”. Cree el crítico que la obra hubiera estado mejor olvidada y destruida, ya que su estreno daña la figura del enorme poeta y ensayista que es Cernuda. Aquí está contaminado por la leyenda de la teatralidad y su preceptiva y así escribe esta pobre invención, este truco de la mujer y la hija del relojero seducidas por un mismo macho jovencito y exageradamente sexual y una criada que tiene una segunda vida de aventura misteriosa y termina siendo la seductora de la joven esposa. Una pobre creación de un

²⁰⁰⁶ En nuestro estudio de la obra hemos utilizado la edición CERNUDA, 1988.

relojero dictador de su casa, dominante. Su persona es la encarnación de la crítica al poder, que quiere que todos sean iguales, y cuya ilusión es que todos los relojes marcaran siempre la misma hora. Todo se desarrolla en un escenario dentro de un inmenso reloj de torre y con un percusionista que da vida a este reloj. El director, en su puesta en escena, no busca modernizar la obra sino situarla en su tiempo de una manera un poco fantástica. Una obra que, según el crítico, tiene pocos alicientes para la representación y cuyos actores están deliberadamente lentos para representar el juego del relojero.²⁰⁰⁷

Para López Sancho tiene unos diálogos secos, elocuentes, llenos de ideas sorprendentes, contrapuestas, que tienen un poco de comedia verde. Los personajes se expresan coloquialmente y el gusto del poeta por las ideas sorprendentes lo hacen un poco redicho, pero la acción tiene un juego de pasiones tan fuertes que imponen y suscitan la atención del espectador. El problema de fondo es el orden y todo el juego es una enorme metáfora sobre los agitados años de su escritura, previos a la guerra civil. Don Ventura se propone que todos los relojes marquen, al segundo, la misma hora y cuando lo consigue ignora la catástrofe producida en su familia. La dirección es atrevida y lleva la metáfora al máximo, desbordando las sobrias acotaciones del autor. El reloj de cuco se convierte, humanizado, en el protagonista, que con sus sonos dirige, comenta y orienta toda la acción dramática. El efecto es vigoroso y el realismo pasa ser una forma superrealista, con un expresionismo que moderniza el texto sacándolo de su dimensión literaria, y que funciona. La explosión formal carga la sensualidad hasta el borde de la pornografía y los intérpretes, en sus forzados caracteres, sirven ese desmadre entregados a un exceso emocional sensorial. Un texto único, versionado sin respeto atrevida y rompedoramente.²⁰⁰⁸

ESCRITO EN EL AGUA. AUTOR: Luis Cernuda. DIRECCIÓN: José Luis Saiz. INTÉRPRETES: Antonio Duque, Carlos Peris y José Luis Saiz. VOCES: Amparo Rivelles y Nuria Espert. MÚSICA: Suso Saiz. GUITARRA: Antonio Rodríguez. FIGURINES: Gabriel Carrascal. ILUMINACIÓN: Josep E. Navarro. Círculo de Bellas Artes del 6 al 12 de octubre de 1994.

Luis Cernuda es un poeta que rechazó ser adscrito a la Generación del 27. Desde sus inicios dejó muy claro que su obra seguiría su propio camino, aunque es indudable su contacto con los autores más representativos de dicha generación, Guillén y Salinas. Sus

²⁰⁰⁷ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Mejor pérdida”, *El País*, Madrid, 4 de octubre de 1996.

²⁰⁰⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La familia interrumpida*: descubrimiento actualizador de un desconocido Cernuda”, *ABC*, Madrid, 3 de octubre de 1996.

poemas tienen un tono más sentimental a la vez que sarcástico. Este sentir y pasión van a ir acentuándose a lo largo de su obra (Madrazo y Moragón, 1991: 319). De su obra surge el espectáculo *Escrito en el agua*, que es el itinerario de un viaje a través de sus textos, del último suelo español que Cernuda pisó.

UN DRAMATURGO FILÓSOFO

Fernando Savater (San Sebastián, 1947).

Filosofo que recurre al teatro para exponer de modo ameno y mediante un ejemplo escénico sus ideas ensayísticas. Tienta la escritura teatral hacia los personajes míticos e históricos, en un teatro más atento a la situación y al texto que a la acción (Centeno, 1996: 117). En su obra se agradece “el ejercicio descarado de la inteligencia, el impudor con que el autor escribe de cosas que le importan e intenta reflejar en el drama, el curso real de sus ideas, desde su personalidad y su cultura” (Monleón, 1987: 11). Su utilización del diálogo lo emparenta con la filosofía. Aunque no está exento de acción, a veces, desarrolla el argumento en el plano de la inteligencia y se expresa en disertaciones estáticas. En ellas el individuo clama su conflicto entre lo privado y lo social, su perplejidad ante la muerte o la reflexión sobre el arte o la política. En su obra “es obvia la densidad de una reflexión dramatizada, pero no es solo una brillante reflexión, es, también, drama porque existen los personajes antagónicos y la acción de la obra consiste, a través de la palabra en ver como la encaran, como la hacen progresar y la resuelven los personajes” (Monleón, 1987: 11). Su dramaturgia posee una coherencia interna más sólida de lo que en principio pudiera parecer. Todas las piezas tienen en común la exaltación de la capacidad humana para fabricar sueños, proyectar innovaciones y desafíos a lo real, pese al coste de fracaso o autoeliminación que esos sueños llevan intrínsecamente dentro. “Un teatro que maneja la cultura y que concede la máxima dignidad a la palabra”.²⁰⁰⁹ Sus obras carecen de lo que habitualmente se entiende por argumento, la acción está en el curso del pensamiento. Los acontecimientos precipitan una acción que no siempre avanza en línea recta, sino que vacila, y encara argumentos opuestos (Monleón, 1989: 64). Obras de cierta densidad como el drama *Juliano en Eleusis* (1980) o su último texto *El traspie*. Suya también es

²⁰⁰⁹ Artículo sin firmar: “Escrito para los ochenta: los dramaturgos”, *El Público*, nº 82, año 1991, pg. 65.

Una tarde con Schopenhauer (2013), en la que satiriza al creador de tesis, al filósofo encarnado aquí por Schopenhauer. Su primer estreno será *Vente a Sinapia*.

VENTE A SINAPIA. AUTOR: Fernando Savater. DIRECCIÓN: María Ruiz. INTÉRPRETES: Manuel Collado Álvarez, Juanjo Menéndez, Andréu Polo y José Antonio Carrera. ESCENOGRAFÍA: Miguel Navarro. VESTUARIO: Juan Antonio Cidrón. Teatro Español del 1 al 26 de junio de 1983.

*Vente a Sinapia*²⁰¹⁰ (1983) es una reflexión española sobre la utopía inspirada en una obra atribuida al conde de Campomanes. Argumentalmente la obra se inicia en una Sociedad Científica cuando el Duque de Salsipuedes, que mantiene una reunión, es interrumpido por Argensola. Este trae a Germinal, accidentado al probar una máquina para volar, lo que provoca la discusión sobre la posibilidad de volar del hombre. Dos puntos de vista antagónicos: el de Germinal que considera que la ciencia esta para que el hombre realice sus sueños y la del Duque que defiende que la ciencia estudia el orden en que Dios dispone las cosas y no se debe violentar la naturaleza; la ciencia no tiene por qué ser útil, no vamos a sustituir los hombres por máquinas. Germinal se disculpa para irse pues su forma distinta de entender la ciencia puede llevarle a la descortesía. El Duque habla de tolerancia y cabida de diferentes criterios pero enseguida añade excepciones como las ofensas a la Iglesia Católica, a la Patria y el Rey o los excesos liberalistas o socialistas. Germinal defiende la igualdad entre los hombres frente a las diferencias entre naciones. El Duque cree que hasta Dios tuvo un pueblo elegido: “*España es Católica*”. En Sinapia, de donde procede Germinal, el orden social está basado en la razón y no hay distinción entre lo tuyo y lo mío. Su idea motriz es el derecho a la felicidad humana sin pobreza, sin envidia, sin ignorancia, sin despotismos, ser lo que se quiere, querer lo que se puede y saber lo que puede querer. Para el Duque, en cambio, estamos para merecer la felicidad eterna porque las ideas utópicas en su desarrollo dejan de serlo al basarse en la uniformidad: “*lo que es bueno en un sitio es bueno en los demás*”. Esto supone que los descontentos de la uniformidad serian locos o enemigos. “*Lo estético es meramente caprichoso y subjetivo y no debe intervenir en los varemos de igualdad, la historia sería una pesadilla de la que hay que despertar*”. Entre Germinal y su utopía, que puesta en práctica deja de serlo pues cada individuo tiene su propia idea de lo bueno, y el conservadurismo absoluto del Duque se sitúa Argensola, escéptico, burlón, latinista y

²⁰¹⁰ El texto que hemos utilizado en el análisis de esta obra y las réplicas que aparecen del mismo (en cursiva) pertenecen a la edición SAVATER, 1988.

afrancesado. Irreverente y volteriano no cree en las colectivizaciones de la felicidad e incluso desconfía de la felicidad a secas, mostrando las fallas de una y otra posición, porque en un país laborioso y científicamente prospero como Sinapia no hay cabida para el romántico, el voluptuoso, el aventurero o el asceta. “*Hay tantas formas de ser feliz, al menos tantas formas de añorar la felicidad como seres humanos*”. Para el autor es una reflexión española sobre la utopía, según manifiesta en el programa

GARCÍA PAVÓN nos describe los tres personajes principales de los que dice que frente a Germinal, el gran descubridor de la España perfecta, el duque de Salsipuedes es el progresista teórico. Y Argensola es descrito como el liberal que pasa de todo y siempre disfruta y hace disfrutar con sus escepticismos más queridos. En cambio, JOSE MONLEÓN se centra en Sinapia, de la que dice que es palabra derivada de Hispania y que encierra una discusión que pasa por los programas de nuestros partidos políticos y que hace recordar las campañas electorales. Según FRANCISCO ÁLVAREZ es un diálogo que más que "teatral" resulta enfático y carente de espontaneidad y que es inteligente pero sin aportar novedades porque nada de lo que los personajes dicen es nuevo. De utópico lo califica GARCÍA RICO, que lo considera una reflexión con fondo de escepticismo, un tránsito por la utopía y donde hasta la representación tiene ese cariz de representación utópica: “La contracción entre un reaccionario convencido y unos seres que aman esa utopía es menos de lo que requiere un conflicto dramático”. Contrariamente HARO TECGLÉN expone que la *teatralidad* está adquirida no solo por la creación de la situación de frases y de dialéctica y por el enfrentamiento de caracteres sino por la representación misma. Y LÓPEZ SANCHO hace una crítica del montaje en conjunto del que dice que el trabajo de los actores es excelente pero que el caro montaje de este espectáculo de nada, de esta inútil representación de discursos sin tensión dramática y sin movimiento escénico, que resulta mediano para leído e inocuo para representarlo, es tremendamente elitista.²⁰¹¹

EL ÚLTIMO DESEMBARCO. AUTOR: Fernando Savater. DIRECCIÓN: María Ruiz. INTÉRPRETES: Manuel de Blas, Mayrata O'Wisiedo, Enrique Benavent y Alberto Delgado. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Guillermo Pérez Villalta. MÚSICA: Bernardo Bonezzi. Estreno: 28 de julio de 1987, en el Teatro Colón de La Coruña. En Madrid: Teatro del Círculo de Bellas Artes del 3 de septiembre al 4 de octubre de 1987.

²⁰¹¹ Todas las críticas sobre esta obra están tomadas de ÁLVARO, 1984: 65-67.

En *El último desembarco*²⁰¹² (1987), Ulises regresa a Ítaca y en la playa encuentra un muchacho que atiende un chiringuito. Este le revela su identidad, es la diosa Atenea, que retrata objetivamente a Ulises con sus virtudes y defectos, sus aventuras y la situación de su patria. Ulises quiere recuperar su trono, mujer e hijo... todo. Cree que será fácil cuando sepan que está vivo pero no sabe que ha de enfrentarse a los que no le esperan y a su destino. A la playa llega su hijo Telémaco con su aya Euríclea, que antaño lo fuera suya. Ulises quiere conocerlo antes de descubrirse y así se entera que su hijo está interesado en las ciencias y no en los mitos, que considera arbitrarios e inverosímiles. Es un príncipe que gusta del trato llano y que no ambiciona ser rey y tiene muy claro que no luchará por serlo. Ulises cree que Euríclea lo reconocerá porque ella es quien lo cuidó antaño y es quien mejor lo conoce. Está dos veces cree hacerlo confundiéndolo con Ascálofo y con Persifronte. Ulises descubre entonces con amargura que no es Nadie y que tendrá que ganar hasta su nombre, inventarse otra vez. Dispuesto a luchar por lo suyo, no entiende a su hijo quien considera suyo solo los conocimientos adquiridos sin luchas, ni sangre, aquellos logrados tras batallar consigo mismo y que nadie puede arrebatárle. Telémaco desea un rey para Ítaca y poder ser él mismo, libre de cargas. Imagina a su padre “irresponsable” y no quiere conocerlo, son caracteres opuestos. Finalmente Atenea ofrece la inmortalidad a Ulises pero para ello debe volver al mar. Ulises lo rechaza porque quiere sobrevivir a su momento de gloria y no consumirse en él. Regresando será mortal pero está decidido. Atenea lo prepara, tendrá que regresar como mendigo, que nadie sospeche, y para reconquistar el tiempo perdido llegará anciano, es un exiliado de los años y regresará marcado por ellos. Atenea en una caricia va robándole su apariencia de madurez juvenil para concederle una prematura senilidad.

El texto ironiza con el regreso de Ulises a Ítaca a partir del encuentro del héroe con su hijo. Este es un joven ilustrado, que se expresa con resabios diderotianos, que reniega de la mitología y manifiesta su pasión por las ciencias geométricas constituyendo la encarnación de un nuevo tipo de gobernante. Una isla donde “la esperanza peligrosa de lo nuevo de debate con el faro consolidado de lo antiguo”. Telémaco representa la virtud y terapéutica del conocimiento frente a la genealogía: Para conseguir el conocimiento no se tiene que derramar sangre, ni hacer esclavos, ni pelear contra monstruos. Es el botín de la batalla contra uno mismo, una batalla placentera e inteligente. Por otro lado el tiempo ha desfigurado la imagen del rey, que se vuelve irreconocible a los ojos de su ama

²⁰¹² El texto que hemos utilizado para nuestro análisis de esta obra es la edición SAVATER, 1988.

Euriclea. “Tampoco la crónica social del reino o la descripción del estado sentimental de Penélope son modelo de fidelidad al ausente”. Aun así decide que es necesario vivir, no navegar y eso le convierte en anciano y mendigo, deberá ir desnudo pues corre en busca del tiempo perdido (Luca de Tena, 1987a: 31-32).

Enrique Centeno lo resume así: “Ulises al despertar en playa no reconoce su patria: todo ha cambiado. Allí al borde del mar, encrucijada de la vida, sueño y aventuras, transcurre toda la acción, toda la reflexión. Todo junto a un chiringuito que insinúa el Partenón griego y un vendedor que resulta Atenea transfigurada y que agudizará las contradicciones del héroe, iguales a las de nuestra existencia. Ulises no será reconocido ni por su aya ni por su hijo, que prefiere la ciencia a la aventura y que no desea ser rey. Finalmente a Ulises se le plantea un dilema más difícil que sus odiseas: quedarse con los suyos y envejecer o conservar la juventud y la eternidad”. Destaca el crítico la riqueza del lenguaje al servicio de conceptos y reflexiones, que se suceden en imágenes, afirmaciones, metáforas o ironías. Habrá quien piense, dice, que Savater no enriquece la acción dramática pero esa renuncia se hace al servicio de un discurso ético que ya justifica el espectáculo²⁰¹³.

Cree Joan de Sagarra que Savater es un filósofo y autor teatral de obras de carácter metafísico, que tienen un carácter de teatro “distinto”: Un Ulises soberbio con riqueza de matices; una Euriclea extravagante y divertida, que brinda por “*los audaces bastardos con que sueñan las reinas abandonadas*”; un Telémaco que pasa de las heroicidades del padre y prefiere la compañía de Aristarco de Samos y su tratado sobre la distancia del Sol y la Luna; y una Atenea encarnada en muchacho de chiringuito de playa donde desembarca Ulises.²⁰¹⁴

García Garzón apunta que la pieza está trufada de ironía, con un texto sagazmente construido y con momentos brillante pero considera que adolece de teatralidad porque sus diálogos y situaciones no tienen la viveza dramática y parecen concebidos más para la lectura que para la representación.²⁰¹⁵

Alberto de la Hera ve los personajes antagónicos y una acción a través de la palabra que muestra cómo se encaran, cómo progresan y resuelven. Pero apunta un problema, que todo sucede desde una sola situación -la llegada de Ulises a una playa de Itaca-, y esto

²⁰¹³ Crítica de CENTENO, E., “El valor de la palabra”, *5 Días*, Madrid, 7 de septiembre 1986.

²⁰¹⁴ Crítica de DE SAGARRA, J., “Consolidación de un lenguaje propio”, *El País*, Barcelona, 30 de julio de 1987.

²⁰¹⁵ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “Último desembarco, una odisea teatral de Fernando Savater”, *ABC*, Madrid, 4 de septiembre de 1987.

confiere al drama apariencia de inmovilidad, de diálogo platónico, de historia en la que nada sucede. Apunta que Savater es un pensador y no ha sabido sustraerse a ello. Largos monólogos o diálogos donde los personajes no actúan sino que filosofan. Falta acción dramática. La historia inspira el argumento y lo sustituye dando como resultado un ensayo de reflexión mítica o histórica, pero no una pieza teatral. El crítico lo considera un espectáculo interesante en el que se oyen cosas sugerentes: *Cuando los dioses quieren hacemos mal, cumplen nuestros deseos*. Por otro lado ve una acumulación que daña el texto, faltando sencillez y sobrando filosofía. Dice que se ve con agrado, que es bello, bien escrito, con momentos cómicos felices pero que puede hacerse difícil para el habitual público teatral.²⁰¹⁶

En la misma línea, Haro Tecglen apunta que la obra encierra una filosofía de angustia cósmica, de pulsión de muerte, un final de partida, un tránsito de la ilusión a la decepción, pero también considera que Savater no sigue ciertas reglas porque dialoga de dos en dos y hay largas escenas de dos actores mudos para que hablen los otros dos; tampoco hay acción sino debate y relato. Cree que como teatro no pasa de ser una obra menor, un ensayo verbal escrito por un ensayista y no por un especialista.²⁰¹⁷

CATÓN, UN REPUBLICANO CONTRA CÉSAR. AUTOR: Fernando Savater. DIRECCIÓN: María Ruiz. INTÉRPRETES: Luis Suárez, Juan Jesús Valverde, Cristian Casares, Gabino Diego, Amparo Valle, Félix Rotaeta, Manuel Alexandre, Eusebio Poncela, Abel Vitón, María José Moreno, Carolina Blutrach, Sebastián Blutrach, Nacho de Diego, Mariano Gracia, Carmen Losa, Angel Marqués y Álvaro Vaguena. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Frederic Amat. Estreno: 11 de julio de 1989, en el Festival de Teatro de Mérida

Luego escribe *El campo de la verdad*, una visión excéntrica sobre el Renacimiento y *Catón, un republicano contra César*²⁰¹⁸, que se estrena en el teatro Romano de Mérida en 1989 y que no llegará a la cartelera madrileña. El texto parte de la figura histórica de Catón el Joven para configurar una reflexión en torno al poder y sus resortes. Está condicionada por una apelación continua al gran personaje ausente, César, sabio manipulador de multitudes. La obra comienza en la ciudad de Utica, último reducto de la república romana antes de que julio César cambiase la forma de gobierno. César va a

²⁰¹⁶ Crítica de DE LA HERA, A., “Un espectáculo brillante y sobrado de filosofía”, *YA*, Madrid, 13 de septiembre de 1987.

²⁰¹⁷ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Ensayo de teatro”, *El País*, Madrid, 5 de septiembre de 1987.

²⁰¹⁸ Para el estudio de esta obra hemos manejado el texto de SAVATER, 1989a.

atacar la ciudad y Catón es el defensor de la ley de la república. Las ideas se entremezclan y van retratando la actitud del pueblo de Utica sobre la democracia romana y la tiranía cesárea. Una mesa alrededor de la cual se reúnen los fieles a Catón y a la república constituye la parte central de la representación, donde los personajes discuten “filosóficamente” sobre la naturaleza de la libertad humana. Savater dramatiza la esencia del poder político, su licitud ética y moral, la respuesta de los ciudadanos ante la legalidad y el enfrentamiento político-filosófico entre libertad social y libertad individual. El pensamiento de Savater puede encerrarse en el diálogo entre el senador Trebonio, que antes de abandonar Utica asegura que *la causa de los vencedores agrada a los dioses*, y la respuesta de Catón: *La causa de los vencidos agrada a Catón*. Se trata de un “teatro de ideas” que abandona en momentos la acción para detenerse en un denso diálogo filosófico-ético-moral-político entre los personajes, fundamentalmente durante el banquete previo al suicidio de Catón. La detención de la acción se justifica por la necesidad de conocer el pensamiento de Catón y sus móviles para elegir el suicidio como única vía moral para mantener su ideal de hombre virtuoso y libre (Muñoz Ramírez, 1989a: 24-25).

A favor de la obra las declaraciones de María Ruiz, la directora, que defiende ante Eduardo Galán que: “Savater es un hombre de teatro, uno de los grandes dramaturgos actuales en España, su obra es ágil, aunque de ideas, una obra que hace reflexionar sin pretensiones de intelectualidad”. Lo considera un filósofo que escribe un teatro denso. Según María Ruiz, el personaje de César, que no aparece como personaje en la obra sino como constante referencia, transmite la imagen de un canalla. Contrariamente Catón representa la república, la moralidad del individuo a ultranza, el hombre virtuoso: “Defiende que el hombre debe ser virtuoso y libre. Catón, representa la decisión de un hombre de no servir a nadie”. Para ella, la escenografía “*crea un lenguaje alusivo a la obra y al tiempo actual*”. El primer acto, que transcurre en el ágora de Utica, utiliza un suelo de papeles de periódico y el tercero, que refleja el mar de Utica, cuando los ciudadanos abandonan la ciudad, se crea con un mar de bombillas azules, como una gran pista de aterrizaje donde se va a producir el despegue de los ciudadanos (Ya, 11-07-1989).²⁰¹⁹ Eduardo Galán en su crítica dirá que la directora consigue una atractiva puesta en escena y que dota de ritmo a la función. Para ello María Ruíz se sirve de una poética escenografía -un mar de bombillas azules y un ágora sobre suelo de periódicos-, que suscita un hondo

²⁰¹⁹ GALÁN, E., “María Ruiz: *Catón* defiende la necesidad de ser un hombre virtuoso y libre”, YA, Madrid, 11 de julio de 1989.

lirismo reflexivo y sugiere que lo cotidiano va a ser destruido por César, que el mundo de la cultura y del pensamiento será aplastado por el poder militar. Por otro lado, una iluminación creativa transmite imágenes de una playa en calma, de un lodazal, de un lugar semiderruido, de una noche tensa. También la música de flauta, que suena a lo largo de la representación, contribuye a crear nostalgia y tristeza por lo que va a desaparecer.²⁰²⁰

Mariscal de Gante cree que la resistencia de Utica sirve para enfrentar dos formas de gobierno, democracia y dictadura, y reflexionar sobre libertad y esclavitud. La acción situada en Utica, dice, hace a uno dudar sobre la preferencia del autor o su antipatía hacia el primer gran suicida de la historia que, en su rectitud, aparece como un mesías a quien parece importarle sobre todo su propia gloria. Esta impresión queda magnificada por la interpretación de Eusebio Poncela -histriónica y excesivamente lánguida- en la que no se sabe si es el actor o el personaje los que se pasan la función contemplándose a sí mismo. Un texto nada fácil de poner en escena pero cree que a Savater le importa más la reflexión sobre la política, más bien sobre los políticos, que cualquier comparación coyuntural.²⁰²¹ Muchas pegas encuentra el crítico Diago. Para este la ausencia de acción no se suple por un exceso de reflexión sino con una acumulación de frases, no siempre brillantes y de anécdotas previsibles. Dirá que la obra no da mucho de sí y menos la puesta en escena, que parece desconfiar de lo atractivo del texto y quiere deslumbrar con una escenografía anonadante: “*una tonelada de periódicos y mil bombillas de color azul, la crónica cotidiana y el mar emblemático. No hay más*”. La dirección como si no existiera. Los intérpretes dicen sus réplicas como Dios y su propia experiencia les da a entender... y no todos entienden. Surge una pregunta inevitable: “¿estrenaría alguien este Catón si su autor se llamase José Díaz?”.²⁰²² El crítico Joseba Balerdi añade que la obra hace una introducción, que no termina de introducir porque los diálogos difícilmente trabados van entremezclando las ideas sin tiempo a ser asimiladas. Van quedando así pinceladas sobre Utica y sus actitudes ante la presunta democracia romana y la tiranía de Cesar. Los personajes fieles a Catón se pierden en una discusión pretendidamente filosófica sobre la libertad y esa reunión supone un corte en la trama. No sabe el crítico si Savater pretende despertar curiosidad filosófica o contraponer determinadas ideas pero considera que tiene

²⁰²⁰ Crítica de GALÁN, E., “Interesante puesta en escena de *Catón*”, *YA*, Madrid, 13 de julio de 1989.

²⁰²¹ Crítica de MARISCAL DE GANTE, J., “*Catón, un republicano contra César*: espectáculo sobrevalorado”, *Información*, Alicante. 11 de septiembre de 1989.

²⁰²² Crítica de DIAGO, N., “A César lo que es del César”, *Levante*, Valencia, 13 de agosto de 1989.

más conocimiento y habilidad para presentar sus teorías e ideas que la demostrada aquí.
“Esta obra se le ha quedado coja, limitándose a dar pinceladas en bruto”.²⁰²³

GUERRERO EN CASA. AUTOR: Fernando Savater. DIRECCIÓN: María Ruiz. INTÉRPRETES: Eusebio Poncela, Pastora Vega, Jesús Castejón, Félix Rotaeta, Juan Calot, Enrique Menéndez, Modesto Fernández. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Juan Carlos Savater. MÚSICA: Bernardo Bonezzi. ILUMINACIÓN: Josep Solbes. Teatro Infanta Isabel del 10 al 20 de septiembre de 1992.

Guerrero en casa se estrena en 1992 y es una obra ambientada en la América del siglo XVI, en plena conquista española. Es la historia de un soldado andaluz, Gonzalo Guerrero, embarcado en la aventura de la conquista americana, y que habiendo naufragado es hecho prisionero con el resto de supervivientes por una tribu indígena. Algunos de estos serán sacrificados y otros huirán pero serán apresados por otra tribu y terminarán esclavizados. Nuestro héroe, preso de amor y desarraigo, en tierras de Yucatán, renunciará a su antigua patria, a sus gentes y a su ejercicio de súbdito porque allí se encuentra "en casa". “Se casará con la hija del cacique, tendrá descendencia y vivirá como uno más, hasta el punto de rechazar a sus compañeros cuando intentan rescatarle”. Todo ello supone un nuevo intento de reflexión filosófica en torno a los problemas de la identidad individual, en esta ocasión sintetizados en un español que, prisionero de indígenas, adopta sus costumbres y reniega de su pasado. El problema no será la falta de identidad, sino el dilema de la nueva identidad que le obliga a asumir una vida distinta de forma radical: cambiar traje por taparrabos, armas por lanza, hacerse agujeros en las orejas y pintarse el cuerpo, incluso luchar contra los invasores españoles, sus antiguos amigos, y morir en el campo de batalla como un guerrero más de la tribu. La acción dramática está centrada en los últimos momentos de la vida del protagonista a través de un entramado dramático de carácter elemental que marca el ritmo lento de la obra y el interés del autor por el contenido reflexivo de su texto (Valiente, 1992: 49-50).

Para Enrique Centeno este anónimo guerrero retrata la otra cara del Descubrimiento, una cultura y aventura inquietante y le sirve a Savater para reflexionar sobre la libertad, la sociedad y el individuo. Destaca el crítico como los menos elementos dramáticos en el texto que sus anteriores obras, se suplen con una sugerente escenografía: nave, tierra, extensión indeterminada y hermoso juego de luces y color. La directora, dice, maneja

²⁰²³ Crítica de BALERDI, J., “Los actores sÁLVAROn la representación”, *Navarra Hoy*, Pamplona, 27 de agosto de 1989.

palabra y pausa, espacios y ritmos, a lo largo del poco más de una hora de este arriesgado montaje. Un teatro difícil, de reflexión, cuyo reparto realiza un buen trabajo. Teatro difícil, teatro de reflexión.²⁰²⁴

Según el autor “los conflictos dramáticos provienen exclusivamente de la posición de las personas en relación con un problema, sea el que fuere, y no del problema en sí mismo” Así su obra *Catón, un republicano contra César*, según el autor, no trata del poder político sino de Catón frente al poder político (Savater, 1989b: 71). Para José Monleón el mayor problema del teatro de Fernando Savater está en que la palabra “se mueve en un determinado plano de cultura y de rigor, lo cual le impone el alejamiento a quienes no acceden o pertenecen a él” (Monleón, 1987: 11). Por otro lado, en sus obras no es posible aplicar las reglas de la carpintería teatral pues quedarían reducidas a un tono discursivo o a la falta de acción. “Lo que cuenta en ellas son las ideas, la acción dramática interna, el poder de la sugerencia del texto” (Monleón, 1989: 67).

PERIODISTAS METIDOS A DRAMATURGOS

Víctor Salmador.

Es un escritor, periodista e intelectual, colaborador del diario El País. Entre sus novelas tiene títulos como *Don Juan de Borbón, grandeza y servidumbre del deber* (1976), *El Caudillo y el otro. El doble de Franco* (1977), *Los delfines del presidente* (1978), *Las dos Españas y el Rey* (1981), *Toro, ¡mátalo!* (1981) o *El Españetazo, crónica puntual de un golpe de estado* (1988). Obras todas ellas de tema político como también lo son las dos comedias que estrena en la década de los ochenta y cuyos títulos ya reflejan la misma.

LA CORONELA DE SALAMANCA. AUTOR: Víctor Salmador. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: Ricardo Merino, Mercedes Alonso, Valeriano Andrés, Luisa Fernanda Gaona, Perla Cristal, Paco Prada, Helda Berlín, Fok-Kam-Wah y Montse Zárata. ESCENOGRAFÍA: Mariano López. VESTUARIO: Peris. Teatro Príncipe del 24 de enero al 23 de febrero de 1986.

La coronela de Salamanca (1985) es una fantasía al más puro estilo Muñoz Seca. Parte de la guerra de Cuba y llega a la búsqueda de un tesoro difícil de encontrar. Un marido y su esposa, arruinados y aristócratas, buscan el tesoro que el abuelo trajo de Cuba y que

²⁰²⁴ Crítica de CENTENO, E., “Al otro lado del descubrimiento”, *Diario 16*, Madrid, 14 de septiembre de 1992.

enterró en el casón de Salamanca. El marido, que es general, es “un primo” que entra en trance por la ingestión de cantárida, que le produce efectos afrodisíacos y representa -o finge- la vida del abuelo en el fuerte rodeado de mambises. Los demás le estimulan vistiéndose adecuadamente. Al final halla el tesoro, lo vende y escapa con la esposa, la *coronela*. Una comedia sobre la terrible ansia de los posibles herederos, viviendo una farsa que roza el esperpento: un carnaval en busca de un tesoro, y que según el autor escribe ateniéndose a las preferencias de la sociedad madrileña actual y conciliándolas con su estilo. Está convencido de que el buen decir y el hacer no están distanciados del gusto popular y que no hay necesidad de “achabacarse” ni de “herir la sensibilidad del espectador” para conectar con las mayorías. No busca ninguna revolución teatral, ni trascendencia, ni profundidad, ni sentar cátedra, ni pasar a las antologías, ni lanzar mensajes. Solo captar ciertas facetas de la condición humana que muestran la colisión entre un sentido poético que ya no se estila y una codicia que se ha adueñado de la sociedad contemporánea.²⁰²⁵

José Monleón refleja este planteamiento de la obra, que insiste en la idea de la comedia entretenida, y donde la ausencia de otra ambición viene a legitimar su mediocridad. Se basa para ello en la nota del programa y en las palabras que pronunció el autor al término de la representación. A continuación expone que el concepto de comedia entretenida es un error grave de la gente, del cual se aprovechan, de buen grado, quienes no tienen nada que decir. Piensa que el autor, llevado por el deseo de divertir y congraciarse con el público, se entrega a toda clase de efectos, de chistes y de ocurrencias sin el menor control estilístico. La comedia se queda en un híbrido extraño, ni creíble ni fantástica, ni naturalista ni imaginaria, ni rosa ni verde, en un vacío donde se mueven los actores y el director con una feroz voluntad de sostener lo insostenible, de cumplir la pretensión autoral de “sólo” divertir. Lo demás, tras un mínimo análisis de los personajes, nos sumiría en contradicciones sin cuento, tanto en el área de sus comportamientos como en el de la crítica política, que salpica desordenadamente toda la acción dramática.²⁰²⁶

La obra según Díez Crespo es una pieza ligera, un divertimento que solo pretende alejar de preocupaciones, sin caer en la desvergüenza y el mal gusto. Una burla burlando. Una tesis, un mensaje o velada intención de hacernos ver la desmedida ambición

²⁰²⁵ Antecrítica, SALMADOR, V., “*La coronela de Salamanca*” ABC, Madrid 29 de enero de 1986, pg. 69.

²⁰²⁶ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Una vieja fórmula”, *Diario 16*, Madrid, 1 de Febrero de 1986.

económica de nuestra sociedad, "capaz de comerse con arroz la paloma de la paz " o, dentro de esta obra, capaz de beberse lo que sea con tal de adquirir riquezas materiales.²⁰²⁷

Considera Julia Arroyo que no deja de tener un cierto ingenio la trama de juguete cómico. Pero cree que el texto se resuelve en sosería, que los personajes son endeble y tópicos, que las situaciones no llegan a estar bien construidas y que el humor se fuerza de forma poco afortunada con alusiones a la actualidad. Ve en la dirección de la puesta en escena, que trata de sacar partido forzando, a su vez, lo tópico y grotesco, con un cierto aire revisteril y farsesco. Pero cree que poco se podía hacer para que la pieza saliera airosa. "Es un intento fallido".²⁰²⁸

Haro Tecglen considera que la parvedad de la obra se encubre con numerosos e inútiles personajes característicos: un atracador sudamericano; unos alemanes, que compran las monedas halladas; un cocinero chino, que aparece unos segundos corriendo de la izquierda a la derecha del escenario; y algunos familiares y una sirvienta, que ayudan al diálogo y a las situaciones. Y apunta el crítico que la supuesta gracia está en insinuaciones eróticas, en la ficción del fuerte y las abundantes alusiones a la actualidad pero, concluye, que no cunde. Los actores, que responden a los requerimientos de la farsa, no la pueden llevar más allá. La obra no favorece a nadie y menos, que a nadie, al espectador.²⁰²⁹

FELIPE, FRAGA Y LA OTRA. AUTOR: Víctor Salmador. DIRECCIÓN: Víctor A. Catena. INTÉRPRETES: Gloria Osuna, Manolo Andrés, Paco Prada, Montse Zárata, Sergio Raúl, Manuel Pereiro, Encarna Albez, Cristina de las Heras, Begoña Baeza e Ignacio de Paúl. Teatro Progreso del 29 de mayo al 24 de junio de 1986.

Felipe, Fraga y la otra (1985) nos presenta una reflexión sobre la actualidad política del momento. Para ello se sirve de su protagonista Carmenchu, la esposa de un almirante, a la que un grupo de oportunistas de la política ha descubierto mediante el retrato-robot, diseñado por un ordenador, y que utilizan para ganar votos, ¿A qué conclusión llegará Carmenchu, viuda del almirante a causa de un asesinato terrorista, al ver asesinado también a su hijo, oficial de la Marina? Ella repudia la violencia y rechaza la sugestión porque desea que la democracia encuentre libremente su camino, pero el atentado contra su hijo, decidido por la violencia que supone un levantamiento de la Armada, la enfrenta

²⁰²⁷ Crítica de DÍEZ CRESPO, M., *La coronela de Salamanca*, en el Príncipe", *El Alcázar*, Madrid, 31 de enero de 1986.

²⁰²⁸ Crítica de ARROYO, J., "Un intento fallido", *YA*, Madrid, 1 de febrero de 1986.

²⁰²⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Intentona de farsa", *El País*, Madrid, 31 de enero de 1986.

con otro aspecto de esa violencia que recusa. Ahora bien, ¿a quién se acusa de esa violencia que asesina al joven oficial en el momento en que va a incorporarse a un movimiento armado? Según el autor esta obra no es ningún divertimento, busca inquietar y acusar, pese a la idea de farsa que sugiere la primera parte del título. Este es una licencia para resaltar el entronque del argumento con la actualidad. La acción se desarrolla en la España de ahora mismo, precisamente en la etapa electoral que estamos viviendo, y los personajes y situaciones de ficción no es que sean "pura coincidencia" sino que, en algunos casos, configuran el espejo de realidades identificables: "He querido hacer una crítica de las miserias morales y de la falta de grandeza e ideales de gentes instaladas en las sociedad política española. A la vez incito a una reflexión: ¿Habremos echado en olvido que la acción política, para que sea fecunda y eficaz, ha de estar transida de inquietudes e ilusiones puras y nobles, de patriotismo y aun de mística?"²⁰³⁰

Así lo entiende López Sancho que ve en la obra un discurso político en el que el autor dice mucho de lo que piensa por boca de su personaje Carmenchu. El autor critica a partidos y políticos en una serie de breves cuadros, separados entre sí por proyecciones o teloncillos, que puntualizan el mensaje doctrinal al precio de romper la unidad dramática. El autor, con las dos secuencias finales de acto, produce una ambigüedad que no se sabe si es intencionada o casual. Considera el crítico que le falta la malicia necesaria para introducir otros elementos en la inocente sucesión de los hechos que presenta. "Es cuestión de carpintería teatral. El diálogo es limpio, correcto, modestamente funcional, sin brillanteces ni frases de esas que pasan de boca en boca..."²⁰³¹

M. Díez Crespo de *El Alcázar* refleja que Salmador ofrece no una crítica más o menos satírica sino un reflejo de lo que pasa en nuestro mundillo político-social, al margen de los camelos teóricos. "Se trata de dar al espectador lo que está en la mano o en los ojos de los ciudadanos de esta España caótica y cada día más envilecida por la politiquería, el egoísmo y la incompetencia." El espectador tiene a la vista, de una manera directa y sin ánimo de comichadas, la farsa y licencia de nuestros más desvergonzados políticos. Y, sobre todo, en "esta hora de las "benditas" elecciones que se hacen de "cara" al pueblo

²⁰³⁰ Antecrítica, SALMADOR, V., "*Felipe, Fraga y la "otra"*", hoy en el Progreso", *ABC*, Madrid 29 de mayo de 1986, pg. 91.

²⁰³¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "Teatro político: *Felipe, Fraga y la otra*, en el Progreso", *ABC*, Madrid, 11 de junio de 1986.

para ofrecerle lo que ellos saben muy bien que no les van a dar. La política viene a enforarla el autor con una pureza que, incluso como él mismo ha declarado, pudiera entrar en el terreno místico...”.²⁰³²

Germán Álvarez Blanco (Asturias).

Estudio periodismo, ejerciendo como tal en varios medios. Pública tres novelas: *La Diputada*, *El Triunfador*, *Silberia y el Sapo Rojo* y *El Trepá*. También es creador de series de televisión. Como dramaturgo tiene dos obras: una adaptación libre de una comedia americana de Davit Wiltse titulada *Dobles parejas* y una propia estrenada en nuestra década llamada *Rebelión en presidencia*.

REBELIÓN EN PRESIDENCIA. AUTOR: Germán Álvarez Blanco. DIRECCIÓN: Emilio Hernández. INTÉRPRETES: Victoria Vera, Juan Luis Galiardo, Paco Cecilio, Maria Elena Flores, Ramón Pons. ESCENOGRAFÍA: Alfonso Barajas. VESTUARIO: Paco Casado. MÚSICA: Manuel Pacho. Teatro Infanta Isabel del 14 de febrero al 31 de marzo de 1985.

La temática de *Rebelión en presidencia* (1984) es la del hombre entregado a su ambición, con una obsesiva fidelidad al ansia de triunfo y de infidelidad a la esposa. No se trata de adulterio carnal sino de una especie de adulterio espiritual o moral. Es el abandono o el desprecio de la esposa por el triunfo ardiente en lo profesional. La mujer, cansada de ser juguete de los otros, decidirá vivir su propia vida y opta por la libertad. Los personajes son típicos. Está el presidente, que es un "supermán" atareado, sujeto a ordenadores, vídeos y pantallas, que tiene un secretario malo malísimo, oportunista y aprovechado y una secretaria que le dirige miradas tiernas. También está el supuesto amante de la esposa, juguete de ésta, aunque al final la deje plantada por unos cuantos millones y un importante puesto. Y finalmente la protagonista, débil mujer, que al final descubrimos que es médico pero que está muy cerca del prototipo de mujer-objeto.

La crítica considera la obra como inmadura. JULIA ARROYO dirá que el nuevo autor, en su primera obra, no ofrece particular interés y que esta pieza se queda en "foto-romance" animado, porque no hay estructura dramática sustentándola, no hay tensión, ni las situaciones requeridas. Todos los personajes son una suma de tópicos y el texto va en

²⁰³² Crítica de Díez Crespo, M., “Felipe, Fraga y la otra, de Víctor Salmador”, *El Alcázar*, Madrid, 1 de junio de 1986.

diálogos de dos en dos personajes, en un lenguaje pretencioso, burdo y pobretón.²⁰³³ JOSÉ MONLEÓN ve que la triste, melodramática y sucia historia del presidente, presidenta y amante de la presidenta, se explica verbalmente hasta la saciedad. No hay diversidad de planos en los personajes. Todos hablan y van a lo suyo con una linealidad que los esquematiza. Son totalmente pueriles por más graves que sean sus palabras y sus decisiones.²⁰³⁴ HARO TECGLÉN la encuentra lejos de toda realidad porque no hay en ninguna democracia del mundo un presidente de Gobierno tan tosco y bruto y además casado con una señora tan histérica. Cree que la obra muestra un concepto ingenuo y antiguo del poder y la corrupción, que esquematiza los personajes y las situaciones conduciéndolas al ridículo y que centra el diálogo en frases lapidarias no menos ridículas. La interpretación y la dirección se envician en el texto. Afirma el crítico que unos personajes realistas en situación inverosímil y reducidos a actos sin humanidad no resisten.²⁰³⁵ LÓPEZ SANCHO cree que la escenografía y dirección pecan de elocuencia y siendo una comedia más intimista que política hubiera ganado con la sencillez. La fastuosidad no le favorece. Pocas veces se ha montado tan débil cosa con tan inapropiada aparatosidad.²⁰³⁶ DÍAZ CRESPO apunta una solución: “la obra requiere un tratamiento escénico y una dialéctica más consistente que lo que el autor nos ofrece en esta ocasión”.²⁰³⁷

Sebastián Bautista De La Torre.

Ha ejercido la crítica, es colaborador de prensa y radio y autor de varias novelas: *Honorable putiflor* (1977), *El droganiños* (1979), *Una estafa cultural* (1986), *Michigan busca su muerte* (1990), *La vejez, esa eterna juventud* (1994). También tiene un estudio teatral titulado *Sobre un caballo de abril o las trombas del rey geniudo* (1975). Escribe poesía: *Mi canto se hace espinas* (1978) y literatura infantil: *Raspajín* (1975), *Saltador Mágico y otros cuentos* (1975), *Tristán, Tristana y Tristón y la colada del señor* (1984) o *El juego de los mayores* (1989). Entre sus títulos teatrales están: *La galera de papel* (1968), *La rebelión del campo* (1979), *Un cerebro en el estadio* (1988), *Torero muerto, Llegó por la nieve, El joven tímido y Antes de las nueve, amor*.

²⁰³³ Crítica de ARROYO, J., “Foto romance”, YA, Madrid, 22 de febrero de 1985.

²⁰³⁴ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “Poder y matrimonio”, *Diario 16*, Madrid, 26 de Febrero de 1985, pg. 25.

²⁰³⁵ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Ridículo”, *El País*, Madrid, 23 de marzo de 1985.

²⁰³⁶ Crítica vertida en: ÁLVARO, 1986: 158.

²⁰³⁷ Crítica de DÍEZ CRESPO, M., “Rebelión en presidencia”, *El Alcázar*, Madrid, 22 de febrero de 1985.

LOS PADRES ABOMINABLES. AUTOR: Sebastián Bautista de la Torre. Dirección: Víctor Andrés Catena. Intérpretes: Ángel Terrón, Pepa Ferrer, Luisa Armenteros, Mauro Muñiz y Ventura Oller. Teatro Reina Victoria de Madrid del 24 de julio al 25 de agosto de 1985.

Los padres abominables (1985) está entre el juguete cómico y la farsa y plantea, por medio de escenas cortas y separadas por elementos oscuros, una situación familiar vista con cristal de aumento. Una hija voluble, levantisca, insultadora y «progre», que vuelve al hogar tras tres años de vida libérrima y unos padres temerosos. El resto de la pieza lo forma el contorno de la chica; el insultador por teléfono; el médico con empanada mental, que tiene a su vez otra hija por el estilo; y el «punk» que trata de recuperar a la chica para la libertad antisocial del catre. Todo ello combinado con la jerga o jerigonza, el pasotismo y otras admirables invenciones del tiempo actual...

En su crítica, López Sancho refleja que Bautista de la Torre dialoga con naturalidad salvo que usa un lenguaje, el «cheli» moderno, que no conoce y tiene que inventar. Cree que hay una falta de tensión cómica o dramática en la estructura de las escenas, que carentes de situación, provocan una obra más descriptiva y explicativa que teatral. La pieza avanza vacilante hasta un final, que resulta previsible y gratuito.²⁰³⁸ Díez-Crespo refleja la descomposición social, económica y política que pretende demostrar este delirante juego entre padres e hijos. Cree que esta farsa, de ritmo irónico, adquiere caracteres burlescos que rozan la tragedia para terminar en el juego catártico. Unos personajes regresan del mundo siniestro y tenebroso, cansados del vicio, y otros acuden ridículamente al mundo siniestro, cansados de una falsa moral, que es causante sin duda de muchos males. Es decir la hipocresía y la comodidad como eje de muchos de nuestros males. Una obra bien construida, con su "mensaje" ejemplarizante y del que pueden extraerse muchas consecuencias.²⁰³⁹

Joaquín Grau Martínez (Tarragona 1928).

Periodista y editor. Como escritor redacta una treintena de libros entre 1962 y 1998. Títulos como: *La Magia. De la alquimia a la moderna interpretación de la historia*

²⁰³⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Los padres abominables*, pieza de nuevas costumbres”, *ABC*, Madrid, 2 de agosto de 1985.

²⁰³⁹ Crítica de Díez Crespo, M., “*Los padres abominables*, de Bautista de la Torre”, *El Alcázar*, Madrid, 8 de agosto de 1985.

(1965), *La muerte del dictador* (1976), *Magia en las Américas* (1981), *Mi vida con los Aucas* (1987), *Mis experiencias en lo invisible* (1988), *Donde los espejos se multiplican. Un amor necrófilo* (1989), *Nazca a una nueva vida* (1991), *Condenados a palabras. Relatos de otra dimensión* (1992), *Tratado teórico-práctico de Antheóresis. Las claves de la enfermedad* (1996), *Judas. El apóstol que estaba enamorado de Jesús* (1998). También escribe guiones de ciencia ficción. “Como dramaturgo, con motivo del estreno de su obra *Hermano Hombre* (1972), se declara un novel con canas porque llevaba doce años esperando ver su comedia sobre un escenario y por tropiezos con la censura y otros tuvo que esperar” (Álvaro, 1986: 169). Esta se estrena gracias a un millón de pesetas de subvención en 1985.

HERMANO HOMBRE. AUTOR: Joaquín Grau Martínez. DIRECCIÓN: José Luis Tutor. INTÉRPRETES: Juan Carlos Naya, Helena Fernán-Gómez, Carlos Marcet, Fabio León, Juan Llaneras, Manuel Sanromán. A. Navarro, C. Almansa, V. Sandoval, J. Lorente, J. Escalada, A. Fuentesfria, Mar Cruz, Analía Ivars, A. Cuadrado, A. Ramos, M. Mateo. DECORADO y VESTUARIO: Concha San Isidro. MÚSICA: Ramón Femenia. Teatro Reina Victoria del 17 de junio al 7 de julio de 1985.

Hermano Hombre (1972) son unas sencillas estampas franciscanas, que proyectan la figura de San Francisco, pasándola del siglo XIII a un plano intemporal. En este plano se idealizan sus formas, de manera que el problema histórico de sus encuentros con la ortodoxia cristiana oficial, se actualiza en lo que tiene de cristiano desasido y a la vez amoroso de todo lo creado. En teoría, este Francisco de Asís, fundador de una orden cuyas reglas contradecían la práctica de la Iglesia de su tiempo y aún las de otras órdenes religiosas ganadas por el afán de poder y de riqueza, resulta un personaje interesante siempre que se libere de la afectación, de la retórica y de la pueril gestualidad, que escénicamente se ha dado a tantos santos. Según JOSÉ MONLEÓN, en este montaje, no ocurre así, a pesar de la buena intención del director y de los actores, que no hacen otra cosa que aceptar la tradición en la que se inscribe el texto. Para ADOLFO PREGO el primer acto no es bueno porque la ingenuidad de los seguidores de San Francisco da a la escena un aire de fiesta colegial de fin de curso. Luego ve que las cosas se consolidaran a través de la polémica teológica, como era habitual en el Santo Oficio, respecto de las personalidades religiosas que sobrepasaban las normas de la Iglesia. LÓPEZ SANCHO refleja la enorme candidez de la que está impregnado el texto. Cree que la composición escénica es lenta y propicia a la fórmula del cuadro plástico. La música ilustra los

momentos de inspiración más directamente religiosos o emotivos y suena bien. FRANCISCO ÁLVARO apuntala la poca fortuna de este novel y como su obra resulta cara y de montaje difícil, con nada menos que diecisiete intérpretes, dieciséis músicos y doce técnicos.²⁰⁴⁰

Francisco Prieto Benito.

Es licenciado en ciencias de la información, dedicado al periodismo trabaja en *La Voz de Galicia*. Es colaborador habitual del Grupo Teatro Margen para los que realiza labores de dramaturgia y adaptación. Para ellos escribe este texto basado en el General Riego.

RIEGO. AUTOR: Francisco Prieto Benito. DIRECCIÓN: Teatro Margen. INTÉRPRETES: Arturo Castro, Ceferino Cancio, José Antonio Lobato, Ramón Pérez. ESCENOGRAFÍA: Chus Quirós. VESTUARIO: José Paredes. MÚSICA: Luis Miguel Ruiz de la Peña. Estreno: 9 de mayo de 1986 en Langreo, Asturias. En Madrid Sala San Pol del 18 al 22 de febrero de 1987, dentro de la Muestra de Teatro Asturiano

El espectáculo *Riego*²⁰⁴¹ (1985) llega a Madrid incluido dentro de una Muestra presentada en la Sala San Pol. Dramatiza varios momentos cruciales en la vida del ilustre militar liberal y en la historia de España. Concretamente la victoria de Riego -con la consiguiente aceptación de la Constitución de 1812 por la muy siniestra majestad Fernando VII- y, tras la intervención de los Cien Mil Hijos de San Luis, el restablecimiento del absolutismo y el ajusticiamiento del general. Según el autor no es el único espectáculo posible sobre la figura del general Rafael del Riego: “*Hemos escogido entre varias opciones, desechando el realizar un espectáculo moral, con un fuerte tono épico que requería muchas personas en escena y mucho dinero*”. El montaje final muestra los tres últimos años de la vida de Riego, desde el levantamiento de Cabezas de San Juan hasta su ajusticiamiento en la plaza de la Cebada en Madrid. El texto pretende ser objetivo y respetuoso, reconstruyendo el mosaico histórico de la época y renunciando a contar vida y milagros del personaje... (*La Nueva España*, 10-05-1986).²⁰⁴²

Para José Monleón el tema está lleno de posibilidades, tanto en función del personaje como de la actitud de un amplio sector de la sociedad española que, primero, celebró la

²⁰⁴⁰ Todas las críticas pertenecen ÁLVARO, 1986: 169-170.

²⁰⁴¹ Para nuestro estudio de esta obra hemos manejado la edición PRIETO BENITO, 1997.

²⁰⁴² Crítica de MONTES A., “El colectivo Margen aborda el mayor montaje teatral realizado en Asturias”, *La Nueva España*, Oviedo. 10 de mayo de 1986.

acción liberadora de Riego y, tres años después, recibió al monarca con un "Viva las cadenas", que ha sido parte durante muchas décadas de nuestra identidad nacional. Cree que el autor tenía por tanto en la mano varias preguntas, varios conflictos con los que asegurarse una verdadera acción dramática, pero considera que ha preferido construir varias estampas, con personajes lineales, en momentos en los que ya está todo decidido y en los que a los personajes no les queda más que un camino. Las consecuencias son obvias y el drama resulta demasiado literal, demasiado explícito y sin ese contrapunto que crea las situaciones dramáticas y nos abre el interior de los personajes. Tal como está, *Riego es un breve repaso a la historia antes que un verdadero drama*. En todo caso, es evidente que estamos ante un plausible esfuerzo tanto si nos atenemos a la significación histórica del protagonista como al trabajo de los actores, que se multiplican para representar a muchos personajes.²⁰⁴³

NOVELISTAS LATINOS EN LA ESCENA ESPAÑOLA

Mario Vargas Llosa (Perú).

Escritor y novelista, presentara en cartelera tres títulos, de los cuales dos son propiamente obras de teatro suyas y la tercera una adaptación de una de sus novelas. El novelista reconoce que su primer amor fue el teatro y que siendo muy joven lo primero que escribió fue una obra para la escena. Considera que “el teatro es una forma de ficción, igual que la novela, pero que tiene su propia técnica, una condensación mayor y, al mismo tiempo, una brevedad” (Santos, 1987b: 15).

LA SEÑORITA DE TACNA. AUTOR: Mario Vargas Llosa. DIRECCIÓN: Emilio Alfaro. INTÉRPRETES: Aurora Bautista, Julieta Serrano, Rosalía Dans, Rosa Fontana, Daniel Dicenta, Carlos Lucena, Juan Jesús Valverde, Fabio León, Paco Bernal. ESCENOGRAFÍA: Emilio Alfaro. VESTUARIO: María Julia Bertiotto. Teatro Reina Victoria del 9 de septiembre al 21 de noviembre de 1982.

*La señorita de Tacna*²⁰⁴⁴ es la historia de Elvira Mamaé, que a través de sus recuerdos viaja al pasado, desde el decrepito presente de su vejez. Nos cuenta el fracaso amoroso, que arrastra a través de su vida, rodeada de la familia formada por su prima Carmen, esposo, hijos y nietos. Tacna es una pequeña ciudad fronteriza en el sur de Perú. En ella,

²⁰⁴³ Guía/Teatro, Muestra de teatro asturiano, MONLEÓN, J., “*Riego*”, *Diario 16*, Madrid, 21 de enero de 1987, pg.28.

²⁰⁴⁴ Nuestro estudio de esta obra está basado en el texto VARGAS LLOSA, 1981.

durante la Guerra del Pacífico y la ocupación chilena de ese país, la joven es engañada por su novio, un oficial llamado Joaquín del ejército chileno, entonces ella romperá con él y se quedará soltera para siempre.

Se establece un paralelismo entre las distintas historias que surgen, la de amor y frustración de Manaé, la decadencia económica de la familia, los secretos de alcoba, la vejez. Todo está servido de la mano de Belisario (nieto de Carmen). En la obra el autor omnipresente trata de hilvanar los recuerdos de ella, que son los de su propia familia, y va evocando los detalles y descubriendo el porqué de las distintas circunstancias y motivaciones, llenando los vacíos con su propia fantasía.

La señorita de Tacna concreta y potencia la anécdota dejando en un segundo término la indagación del autor sobre la noción de realidad.

LA CHUNGA. AUTOR: Mario Vargas Llosa. DIRECCIÓN: Miguel Narros. INTÉRPRETES: Nati Mistral, José Sancho, Emma Suárez, Ricardo Palacios, Paco Plaza y Paco Torres. ESCENOGRAFÍA: Andrea D'Odorico y Mario Bernedo. Teatro Espronceda del 3-11-1987 al 14-2-1988.

*La Chunga*²⁰⁴⁵ es una mujer extraña, dueña de un cafetín de suburbio, donde una peña de frustrados, los Inconquistables, bebedores y pendencieros, amigos de siempre, juegan eternamente a los dados. Una noche, hace años, uno de ellos trajo a una chica nueva a la que va a explotar sexualmente. Ella los encandiló a todos, despertando sentimientos amorosos en La Chunga. El chulo pierde a los dados y se la alquila por una noche a La Chunga. A la mañana siguiente la muchacha ha desaparecido. Ninguno sabe qué sucedió mientras se encerraban las dos mujeres en el dormitorio y ellos seguían su partida. Nosotros sabemos que La Chunga la ayudó a huir del destino de prostitución que la aguardaba. Pasados los años, cada uno de los jugadores recordará el pasado a su manera, debatiendo y fantaseando acerca de lo que paso aquella noche y suponiendo lo ocurrido. Asistimos a los sucesos, recuerdos convertidos en otras tantas acciones escénicas y que en un segundo escenario se van desarrollando como posibles historias.

Una estructura abierta, que presenta dos líneas de acción, ambas muy cortas, que se separan. Una es la noche en que cuatro amigos de mala vida juegan, beben y hacen conjeturas evocativas de otra noche y la segunda es esa otra noche cuyos sucesos se alejan en el pasado. El punto de origen de esas dos líneas convergentes es Meche, una chica presentada indirectamente bajo la forma de recuerdo, que una noche anterior y evocada

²⁰⁴⁵ El texto de esta obra que hemos manejado para nuestro estudio es VARGAS LLOSA, 1986.

apareció, acompañada de Josefino, en el pequeño bar de La Chunga. Esa noche se repite, pero imaginariamente, y lo que podría suponer una estructura en paralelo con la original, al romper el paralelismo a través de la imaginación, permite establecer una dialéctica que renuncia a cualquier fórmula de solución y deja el problema en suposiciones infinitas. A falta de situaciones causales, cuya tensión impulse la pieza, hay un violento naturalismo en el texto que, a través de situaciones y expresiones crudas, produce curiosidad por los sucesos en la habitación de La Chunga, después de la cual Meche desapareció, sucesos que ningún personaje conoce más que parcialmente. La introducción de la irrealidad del pasado en la inmovilidad del presente es sencilla y veraz y se sirve a través de una partida de dados, lejana a la ternura y al penetrante recuerdo que la imagen de Meche suscita en cada uno de los amigos... Lituma, el sumiso enamorado, auténtico comprador de la muchacha; Mono, el violador sadomasoquista; Josefino, el proxeneta; La Chunga, la escéptica dueña del bar, repentinamente seducida por la belleza de la muchacha (Santos, 1987a: 13-14).

Según José Monleón:

*Una obra audaz en su argumento, quizá pueril, poco creíble o tremendista para algunos. Pero ambigua entre lo que ocurre y lo imaginado. No importa la historia argumental, lo que importa es si ocurrió o no y la sustitución de lo sucedido por su recreación. Trabajo delicado de Narros, que no busca interesar por la situación insólita, sino mantener la distancia para que no sepamos lo que realmente ocurrió, sintiendo que, sucediera o no, es parte de la realidad... Equilibrio global y espesor teatral (Diario 16, 5-11-1987).*²⁰⁴⁶

Alberto de la Hera entiende que para que la acción desdoblada y supuesta sea comprendida y seguida, la dirección tiene que deslindar con nitidez los planos de la acción. Perfecto el primer acto, pero en el segundo al superponerse lo soñado y lo vivido, Narros no acierta a dejar claro qué ocurre y qué está siendo imaginado. Esta indefinición no siendo buscada ni querida, por autor y director, supone un fallo en ambos, que el espectáculo acusa. Un espectáculo digno y brillante que tiene defectos evidentes nacidos de su dificultad y ambición.²⁰⁴⁷ López-Sancho también acusa ese defecto y apunta que el

²⁰⁴⁶ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., "La Chunga", *Diario 16*, Madrid, 5 de noviembre de 1987, pg. 25.

²⁰⁴⁷ Crítica de DE LA HERA, A., "El difícil juego del tiempo perdido", *YA*, Madrid, 7 de noviembre de 1987.

montaje rompe la lógica del espacio escénico de los dos planos: el superior o mundo del pasado, evocado, imaginario, de dudable realidad y el inferior, piso bajo del bar, donde la acción real, presente, se suspende ante un presente que fue real y la memoria ha dejado confuso e inexplicado. Esto dificulta la distinción entre escenas del plano actual y las realidades evocadas: “Graves defectos, corregibles si se rebajan los excesos... El decorado más sórdido de lo necesario e insuficiente la distinción de espacios... Feo y poco funcional”.²⁰⁴⁸

Haro Tecglen atribuye como intenciones al autor el juego de los dos amores, el tierno y liberador de la lesbiana y el pasional y fatídico del hombre. También le atribuye la intención de denuncia del machismo, la exposición de un cuadro de mala vida, el contraste entre lo vivido y lo soñado o la angustia por las clases irredentas. Pero considera que en la acción esto no queda demasiado explícito. La sustancia dramática es escasa y se ofrece irregularmente:

Un primer acto fugaz plantea los personajes, viéndose a La Chunga, protagonista activa y a Meche, la rubia tonta caracterizada de objeto. La partida de dados es coral y mantiene la atmósfera. En el segundo acto las escenas imaginarias hacen que cada personaje de coro protagonice un cuadro, a veces sin relación con la acción planteada, generalmente largas, sin más movimiento posible por lo estrecho del segundo escenario, con diálogos de dos en dos, sin grandeza literaria ni espectáculo teatral. La intriga de lo que es verdad y mentira no actúa porque se conoce el final. El tiempo se hace de plomo (El País, 5-11-1987).

Este crítico exculpa al director del que dice no puede comunicar teatralidad al texto porque este no tiene holgura, el escenario no lo permite, las escenas mudas producen lentitud y el reparto no es brillante. Contrariamente habla de su maestría creando la atmósfera desde el principio, densidad y tensión en la mesa de jugadores, la canción de segundo plano, la rápida caracterización de cada uno. En el segundo acto ve que su lucha contra el espesor se hace imposible.²⁰⁴⁹

²⁰⁴⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “La Chunga, el pasado entre humo y dados de un misterio”, ABC, Madrid, 4 de noviembre de 1987.

²⁰⁴⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Demasiado poco, demasiado largo”, El País, Madrid, 6 de noviembre de 1987.

PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS. AUTOR: Vargas Llosa, adaptada por Armas Marcelo, Javier Olivares y Alfonso Ussía. DORECCIÓN: Gustavo Pérez Puig. INTÉRPRETES: Ricardo Lucía, Nacho de Diego, Fernando Guillén, Encarna Abad, María Jesús Sirvent, Jodi Soler, José Caride, Luis Lorenzo, Carlos de la Rosa, Yolanda Farr, Alberto Magallanes, Carmen Grey, África Prat, Lola Páramo, Maribel Martínez, María Abradelo, Francisco J. Barbero, Gabriela Roy, Fanny Condado, María Barroso. ESCENOGRAFÍA: Toni Cortés. VESTUARIO: Mario Cáceres. ARREGLOS MUSICALES: Gregorio G. Segura. ILUMINACIÓN: José Manuel Guerra. Teatro Centro Cultural de la Villa del 24 de enero al 31 de marzo de 1996

*Pantaleón y las visitadoras*²⁰⁵⁰, nos presenta como protagonista a Pantaleón Pantoja, un militar de intendencia que ha sido recientemente ascendido al rango de capitán y que espera un nuevo destino. Unos generales le explican que su destino será un “trabajo delicado”, que consiste en crear una red de visitadoras (prostitutas) para atender las necesidades de los soldados destinados en la selva amazónica y que debido a su aislamiento están causando “disturbios sexuales” entre los pueblos y aldeas de la zona...

No entiende Haro Tecglen que se adapte esta obra maestra al teatro. *Ni era necesario ni se consigue nada original*. Considera que los tres escritores, no teatrales, que adaptan la novela la ridiculizan. Esta adaptación se soporta mal y no se la ve avanzar, todo se repite y se duplica: “*el insoportable himno de las visitadoras, con la musiquilla de la raspa, escuchándose una y otra vez mientras desfilan las señoritas en lencería fina*”. Cree el crítico que lo que en el libro es picardía aquí es obscenidad, lo que broma sobre el ejército y la iglesia resultan aquí estampas de valencianismo republicano. La sutileza y el encanto de la narración se vuelven metedura de pata y los cambios de lugar en movimiento chirriante de pesadas carras. “Todo un cubo de agua fría sobre el público”.²⁰⁵¹

López Sancho apunta la imposibilidad mostrar toda la ironía, crítica, humor y costumbrismo social de la novela, que tiene demasiadas páginas para intentar reducir y encerrarla en un texto teatral: “Muchas páginas de prosa narrativa disecadas en escenas brevísimas que no pueden eludir la impresión de un relato y no una comedia. Apretar así las situaciones que teatralmente no llegan a serlo es un trabajo meritorio pero no es el Pantaleón de la novela”. Del montaje dirá que los actores, sobreactuados, no encuentran el tono preciso, lo militar produce una dicción más precipitada que clara y lo erótico pide malicias mayores: “Como no hay situaciones sino muestrario rápido de las originarias los

²⁰⁵⁰ Como referente textual para nuestro estudio de la obra hemos utilizado VARGAS LLOSA, 2006.

²⁰⁵¹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “*Pantaleón y las visitadoras*”, *El País*, Madrid, 26 de enero de 1996.

personajes se quedan en apuntes que llevan el divertido relato a su desenlace que define la voluntad crítica del novelista”.²⁰⁵²

Gabriel García Márquez (Colombia).

Novelista y periodista, que define el acto de leer como un acto de soledad y de muerte irrepetible. *Las vidas que en los relatos se narran son irrepetibles e irreversibles*. La novela se convierte así en una tentativa mágica de enfrentarse con la muerte. Todo se envuelve de un ambiente mágico, que rompe con el realismo. Esta combinación entre cruda realidad y lo maravillosos se denomina el “realismo mágico”. Tiene muchas y grandes novelas como *Los funerales de la Mamá Grande*, *Cien años de soledad* o *El amor en los tiempos del cólera* (Ferrer y Cañuelo, 2002: 305). Algunas versionadas para teatro como *El coronel no tiene quien le escriba* o *Crónica de una muerte anunciada*, esta última llevada a la escena por Távora con La Cuadra de Sevilla y que ya tratamos anteriormente en ese apartado del grupo. Respecto a *El coronel no tiene quien le escriba*, llegó a la cartelera madrileña en 1989, por doble partida, coincidiendo los dos montajes en las mismas fechas de forma simultánea.

EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA. AUTOR: Gabriel García Márquez. CREACIÓN: Grupo de Teatro Circular de Montevideo (Uruguay). Dentro del ciclo Cádiz en Madrid. Centro Cultural Galileo del 2 al 5 de noviembre.

EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA. AUTOR: Gabriel García Márquez. DIRECCIÓN: Carlos Giménez. INTERPRETACIÓN: Grupo Rajatabla de Venezuela. Teatro Español del 2 al 5 de noviembre.

*El coronel no tiene quien le escriba*²⁰⁵³, de Gabriel García Márquez, interpretada por la compañía uruguaya Teatro Circular de Montevideo, coincidió en Madrid con otra versión teatral de la obra, la del grupo Rajatabla, de Venezuela, lo que contribuyó a cierta confusión entre dos interpretaciones opuestas de una sola novela. La novela pretende reflejar el sentimiento de desasosiego ante la espera. El protagonista, un viejo coronel, es

²⁰⁵² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Pantaleón y las visitadoras*, de Vargas Llosa, visitan el teatro”, *ABC*, Madrid, 26 de enero de 1996.

²⁰⁵³ Sobre esta novela hemos tomado como referencia argumental la edición GARCÍA MÁRQUEZ, 2004.

un veterano de la guerra que malvive junto a su esposa asmática. Durante 15 años, baja cada viernes a la oficina de correos con la esperanza de recibir la confirmación sobre su pensión de veterano de la guerra civil, que nunca llega. Sin ninguna fuente de ingresos, su única esperanza es un gallo de pelea que cría en su casa, con la intención de hacerlo pelear y obtener un beneficio de las apuestas. El coronel y su esposa discuten sobre la conveniencia de invertir los pocos ahorros restantes en la compra de maíz para el gallo de pelea. El coronel escribe una carta al gobierno demandando nuevamente su pensión. El maíz para la cría del gallo se acaba y su esposa pretende vender un viejo reloj que tienen, ofrecerá el gallo a unos compañeros de su difunto hijo Agustín, quienes se ofrecen a alimentarlo hasta las peleas. Su compadre don Sabas le sugiere que venda el gallo, el coronel, tras descubrir que su esposa ha tenido que empeñar las alianzas de boda, decide vendérselo, finalmente se arrepiente llevándose el gallo a casa. Durante la conversación final, discute con su esposa, la cual le reprocha la total carencia de dinero debido a su idealismo. La novela termina con la célebre escena final en la que la esposa pregunta al coronel por la posibilidad de que el gallo pierda: "*Dime, ¿qué comemos?*" a lo que este, liberado, se arma de valor y le responde: "*Mierda*".

El Teatro Circular de Montevideo se centra en la trama, en el condicionamiento social y político que marca a toda Latinoamérica. Según los integrantes del Circular "el protagonista depende de todo ese entorno social que lo presiona y que ha determinado la muerte de su hijo, el hambre, el estancamiento". El resultado es una versión íntima y llena de sutilezas que nos muestra a un coronel sencillo y sensible, con un gran amor por su mujer, incapaz de gestos grandilocuentes. El escenario es circular, como suele ser característico de este grupo, y además polivalente: en el mismo espacio se resuelve la casa del coronel, la del médico, la barbería, la iglesia. Todo con una predominancia de color terroso y muebles viejos, como si aquello llevase allí toda una vida. Se recurre, además, para mostrar el mundo exterior que acosa al coronel y a su mujer, a escenas breves y frases sueltas tomadas de otra obra de García Márquez, *La mala hora*: "Nos servimos de *La mala hora*, que transcurre en un mismo espacio imaginario y con iguales personajes, para complementar algunas personalidades que en *El coronel no tiene quien le escriba* aparecen apenas mencionadas -el alcalde, el cura, etcétera-, pero son importantes para hacer visible al espectador ese entorno que tan fuertemente presiona al coronel" (*El País*, 10-11-1989).²⁰⁵⁴ Una versión casi opuesta es la que plantea Rajatabla,

²⁰⁵⁴ Crítica de CERIANI, Cecilia, "El coronel en la intimidad, dos versiones teatrales de *El coronel no tiene quien le escriba* coinciden en España", *El País*, Madrid, 10 de noviembre de 1989.

la compañía venezolana, en su versión, recurrió a grandes efectos escénicos: lluvia en el escenario, cambios de luces, sonidos,... El montaje, según su director, está “centrado en el drama de la soledad absoluta y terrible de un hombre enfrentado durante todos los años de su vida a creer en un sistema y que de pronto descubre a los sesenta y cinco años que nada de eso tuvo sentido, que nada de eso tuvo valor” (*ABC*, 2-11-1989).²⁰⁵⁵ Una versión cruda y realista de la novela.

Estos dos montajes de *El coronel no tiene quien le escriba*, antes de pasar por Madrid, estuvieron en el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz y allí, según los organizadores, el montaje de la compañía uruguaya Teatro Circular de Montevideo fue la obra más aclamada por el público. “La puesta en escena, basada en la interpretación, ha supuesto un choque visual con la otra versión de la misma pieza con la que los venezolanos Rajatabla abrieron el festival (*El País*, 30-10-1989).²⁰⁵⁶

Para teatro escribe un texto en forma de monólogo con un solo personaje:

DIATRIBA DE AMOR CONTRA UN HOMBRE SENTADO. AUTOR: Gabriel García Márquez. DIRECCIÓN: Ricardo Camacho. Teatro Libre y Teatro Nacional (Colombia). Teatro La Abadía, Sala José Luis Alonso del 17 al 22 de octubre de 1995. Dentro del XII Festival de Otoño.

En España llega a través del Festival de Otoño en 1995, en el montaje reseñado anteriormente del Teatro Nacional de Colombia, pero años después sube al escenario en una producción propiamente española.

DIATRIBA DE AMOR CONTRA UN HOMBRE SENTADO. AUTOR: Gabriel García Márquez. DIRECCIÓN: José Carlos Plaza INTÉRPRETE: Ana Belén. MÚSICA: David San José. DIRECCIÓN TÉCNICA: Francisco Leal. Estrenada en Santander llega a Madrid al Teatro La Latina el 11-3-2004.

*Diatriba de amor contra un hombre sentado*²⁰⁵⁷, monólogo en un acto, es la reconstrucción de una vida compartida y un retrato de una mujer que, atenazada por la soledad, está presa de un amor que sabe que no podrá compartir. En la pieza, una mujer, Graciela, repasa la historia de su relación de pareja justo en el momento en el que su

²⁰⁵⁵ Espectáculos, GALINDO, C., “La obra de García Márquez es un canto a la desesperanza de todo un continente, Madrid, *ABC*, 2 de noviembre de 1989.

²⁰⁵⁶ Crítica de MOLINA, Margot, “*El coronel no tiene quien le escriba*, la obra más aplaudida en el Festival de Cádiz”, *El País*, Sevilla, 30 de octubre de 1989.

²⁰⁵⁷ El texto utilizado en nuestro estudio y la réplica que aparece en el mismo es de GARCÍA MARQUEZ, 1995.

matrimonio se desmorona. Con la frase: “*¡Nada se parece tanto al infierno como un matrimonio feliz!*”, inicia la protagonista su monólogo, su diálogo frustrado más bien, sobre la dicha y la infelicidad íntima, sobre el paralelismo entre el ascenso social y el crecimiento del desamor. Graciela es la esposa de un hombre acomodado y que forman un matrimonio cerca ya de las bodas de plata. Ella se dirige a su marido, pero este es un maniquí, un objeto sobre el que proyectar el desencanto de una vida llena de pérdidas. Ella muestra cómo ha perdido la confianza, el respeto y el valor de sus sentimientos hacia él. Sabe que a pesar del rencor, ni siquiera le queda el consuelo de decirle que no le ama.

Según José Carlos Plaza el verdadero espacio escénico de la obra es el alma de Graciela, revuelta, apasionada, inculta, divertida, dolorida y brutal.²⁰⁵⁸

Julio Cortázar.

Escritor argentino de cuentos, poesías y ensayos. Su novela más emblemática es *Rayuela* (1936). En su obra pone en tela de juicio la relación de la literatura con la realidad y sigue una pauta según la cual todo proceso de creación termina en destrucción. Destruye todos los clichés morales y culturales para concluir que el pensamiento humano forma parte de una convención por expresarse a través del lenguaje, ya que este está formado por múltiples convenciones. Así, el protagonista de su novela pone constantemente en duda las palabras a utilizar, consciente de que estas le llevan por un camino al que él no quiere ir (Ferrer y Cañuelo, 2002: 307).

RAYUELA. AUTOR: Julio Cortázar en versión de Ricardo Monti. DIRECCIÓN: Jaime Kogan. INTÉRPRETES: Raúl Rizo, Virginia Innocenti, Héctor Veacon, Jean Pierre Reguerraz, Felisa Yeni, Antonio Bax, Adriana Garibaldi, Marcelo Pozzi. ESCENOGRAFÍA: Tito Egurza, VESTUARIO: Graciela Galán, MÚSICA: Diego Kogan. Festival de Otoño. TEATRO: Sala Olimpia del 25 al 28 de octubre de 1995.

El grupo de teatro Teatro Payró de Argentina presentó una adaptación de la novela *Rayuela* de Cortázar, dentro del Festival de Otoño. Un espectáculo que, a juicio de Haro Tecglen, al margen de lo que de Cortázar puede tener, resulta excelente. Así lo reseña,

²⁰⁵⁸ DIATRIBA DE AMOR CONTRA UN HOMBRE SENTADO 2004, www.anabelen.com/TEATRO/diatriba_de_amor.

manifestando su fascinación con la escritura del novelista y la manera en que el adaptador y director conservan algo de Él en la adaptación teatral, aunque pierdan otras cosas. Según el crítico teatral poco importa la dramaturgia porque *Rayuela* está por encima de la “novelística” y este teatro de hoy está por encima de la dramaturgia.

*Una excelente función de dos horas que no cansan. El texto no está escrito para dicho o hablado y Cortázar es para leer, por eso no siempre se entiende bien o se descubren a tiempo la relación entre personajes. La evocación de ambientes se pierde pero aun así no importa. Se goza de la belleza literaria y en este caso de la belleza teatral con sus limitaciones (El País, 27-10-1995).*²⁰⁵⁹

Basado en sus escritos también se estrena el espectáculo:

NO SE CULPE A NADIE DE MI VIDA. AUTOR: Julio Cortázar. DIRECCIÓN: Emilio Hernández. INTÉRPRETE: José Luis Pellicena. En función única el 15 de abril de 1996 en el teatro María Guerrero. Pasa al Teatro Lara del 19 al 28 de abril de 1996.

No se culpe a nadie de mi vida es un título tomado de un verso del autor para el espectáculo con el que se realiza "una bajada a los infleomos de Cortázar". Un montaje que presenta una reflexión y buceo sobre la memoria, a través del viaje por la noche de un hombre. Está llena de humor e ironía del autor y resulta una búsqueda para conocer no solo al escritor sino al hombre. Una vida compleja y atractiva, cuya literatura refleja su alma. A través de las frases se va contando, con poemas sacados de diferentes libros y cuentos de diferentes momentos de su vida. Todo se va continuando hasta el final para terminar viendo que se ha hecho un repaso de su vida. Un personaje que sin ser Cortázar tiene mucho de autobiográfico. Al final del tercer cuadro dirá: *Que no se culpe a nadie de mi vida*. Este es un verso con el que Cortázar se responsabiliza de sus errores o aciertos, de sus desordenes.²⁰⁶⁰ Según el director, en declaraciones a Carlos Galindo, “no es teatro al uso, es un espectáculo no convencional, un tanto abstracto... es un viaje en la mente de una persona que va saltando de aquí para allá”. El espectáculo busca una continuidad

²⁰⁵⁹ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “*Rayuela*, de Cortázar”, *El País*, Madrid, 27 de octubre de 1995.

²⁰⁶⁰ Crítica de TORRES, R., “José Luis Pellicena “baja a los infiernos” de Cortázar”, *El País*, Madrid, 14 de abril de 1996.

para enlazar una cosa con otra con un sentido emocional, intelectual o sensitivo, de forma que se entienda porqué sale una idea y va hacia otra.²⁰⁶¹

Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899- 1986).

Borges es escritor de ensayos, poesía y cuentos. En estos juega constantemente con el lector, al que engaña, despista y plantea problemas de todo tipo. Sus cuentos se llenan de referencias literarias, desapareciendo la división entre cuento y ensayo (Ferrer y Cañuelo, 2002: 303-304). Sus cuentos han sido motivo de adaptación para la escena. En nuestra cartelera se ofrece un espectáculo basado en sus textos.

ALREDEDOR DE BORGES. Sobre textos de Jorge Luis Borges. DIRECCIÓN: Jorge Eines. INTÉRPRETE: Juan Echanove. Sala Ensayo 100 el 26 y 27 de mayo de 1995. Comienza siendo un recital que se transformará en dialogo cuando posteriormente se reponga en la sala del mismo nombre pero con otra ubicación en fecha del 5 de octubre al 22 de diciembre de 1995.

Alrededor de Borges, en su origen, es un recital en el que el actor Juan Echanove, solo en el escenario, vestido de negro y como única escenografía una silla y una tarima de madera, se enfrenta al público poniendo su voz a unos versos de Borges. El motivo de esta lectura es el cierre del local en el que está actuando porque se quedó pequeño. Se busca así una despedida alegre con el actor, que seis años antes abrió dicha sala -la sala Ensayo 100- con una lectura de versos de Federico García Lorca. La elección de Borges para despedir la etapa de esa sala es según el director porque: “*queremos ser coherentes con lo que ha sido este teatro: la búsqueda de un equilibrio entre la palabra y el movimiento*” (*El País*, 26-05-1995).²⁰⁶²

El nuevo local de Ensayo 100 se abrió en octubre con el mismo espectáculo. En esta ocasión el montaje se enriquece y se compone de una dramatización de los cuentos y los poemas de Borges. La selección de estos textos está en función de su mayor potencial dramático. Ahora de recital se convierte en un diálogo, con la intervención directa de Jorge Eines -director- que dialoga con el actor. Los cuentos utilizados son *Funes el memorioso*, *El muerto* y *La intrusa*, que son la base del espectáculo, y además varios

²⁰⁶¹ Crítica de GALINDO, C., “Emilio Hernández: La poesía de Cortázar rapta, apasiona y enamora”, *ABC*, Madrid, 15 de abril de 1996.

²⁰⁶² Crítica de MUÑOZ-ROJAS, RITAMA, “Juan Echanove presta su voz a Borges”, *El País*, Madrid, 26 de mayo de 1995.

poemas: *Remordimiento*, *Buenos Aires*, *España*, *La lluvia*, *Manuscrito* y *Pienso en las cosas*. Los textos se suceden creando en el actor sucesivos estados de ánimo, manteniendo una línea abierta, de tal modo que la selección se modifica sobre la marcha. La palabra y la interpretación crean por sí mismas las situaciones. El espectáculo se propone ensanchar el lenguaje específico del arte de la escena.²⁰⁶³

Ernesto Sabató (Buenos Aires, 1911-2011).

Escritor realista y retratista del mundo urbano. Refleja en su obra fundamentalmente temas sociales y políticos, tanto en sus ensayos como en su novelística.

INFORME SOBRE CIEGOS. AUTOR: Ernesto Sabató. DRAMATURGIA y DIRECCIÓN: José Sanchís Sinisterra. INTÉRPRETES: Manuel Carlos Lillo y Marta Serrahima. Teatro Fronterizo. Estrenado en el Festival de Sitges en 1989. En Madrid. Sala II del Centro Cultural de la Villa del 19 al 23 de enero de 1983. Reestreno: 24 de enero de 1990 en la Sala Beckett de Barcelona.

*Informe sobre ciegos*²⁰⁶⁴ (1961) forma parte de la novela *Sobre héroes y tumbas*. Pertenece al tercer capítulo de la novela y es escrito por el protagonista Fernando Vidal, que sintiéndose amenazado de muerte escribe para rebelar al mundo sus investigaciones. El episodio, dada su estructura, puede leerse por separado sin detrimento de su sentido en particular ni de la proyección de la obra en general. La versión escénica de Sanchís Sinisterra, en forma de monólogo, se transforma en una conferencia, que es al mismo tiempo “*un intento de provocar la acción punitiva de sus invisibles enemigos para probar y probarse la terrible verdad y la pública denuncia y comprobación innegable realizados a costa de su inmolución*”. Según Sanchís la reducción del texto no obedece solo al criterio de abreviar su desmesura sino a una opción que elimina lo narrativo y ordena, según nuevos principios dramaturgicos, “*el conglomerado de ideas y vivencias que articulan la alucinada visión del mundo de Fernando Vidal, jalonando su laberíntica explotación de las tinieblas*” (*El País*, 19-01-1983).²⁰⁶⁵ La locura y la lucidez, lo onírico y lo concreto, el humor y el patetismo se entrelazan en este texto que algunos críticos

²⁰⁶³ Críticas de LÓPEZ SANCHO, L., “Eduardo Rico, Echanove y Eines, *Alrededor de Borges*”, *ABC*, Madrid, 31 de mayo de 1995 y GIMÉNEZ RICO, E., “Borges-Eines-Echanove”, *ABC*, Madrid, 24 de septiembre de 1995.

²⁰⁶⁴ Para nuestro estudio hemos cotejado la obra SABATÓ, 2011.

²⁰⁶⁵ Espectáculos, Teatro Fronterizo presenta en la sala Beckett *Informe sobre ciegos*, *El País*, Barcelona, 19 de enero de 1983.

literarios califican de verdadero descenso a los infiernos de nuestra civilización racionalista. Recurriendo a la metáfora de los ciegos como portadores de un saber o poder oculto, Sabató construye una odisea que se presta a toda clase de interpretaciones. El relato que hace Fernando Vidal de sus investigaciones sobre la “secta sagrada de los ciegos” puede leerse como literatura fantástica o como la crónica novelada de un delirio persecutorio, pero nadie logra sustraerse a la inquietante sensación de que en el texto resuenan graves cuestiones éticas, filosóficas y políticas. La obra comienza con un interrogante “¿*Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato?*” La particular obsesión de Fernando Vidal es relatar el informe sobre un extraño complot demoníaco y milenarista, regido desde la Secta Sagrada de los Ciegos, desde la cual, según él, se tejen los hilos que dominan la sociedad, gobernando el sentido del mundo y de los hombres. Mientras por la sala se mueve discretamente un personaje, una mujer ciega. Al final hay un oscuro y el conferenciante aparecerá muerto. Un atractivo texto de ambiguo discurso, que aunque viciado por la paranoia del protagonista, tiene pasajes donde las provocaciones de Sábato en torno al mal en el mundo cobran poderosa ferocidad.

Haro Tecglen se centra en la temática, la cual habla de terror cotidiano, paranoia y angustia por la creencia en un submundo conspiratorio, en una trama invisible y dominación oscura que nos hace creer que uno mismo es la víctima de esa fuerza. Nos deja con un final en suspenso porque no tenemos la certeza de que lo descrito sea locura o realidad horrible. Continúa el crítico que el monólogo tiene una excelente tersura literaria, mezcla hábilmente lo inverosímil con lo cotidiano. Se dice con naturalidad y dosifica los tics para no dejar ver si es locura o miedo real. Un acto breve en el que funcionan perfectamente la medida, la moderación y las sutilezas y que huye del melodrama y del exceso de teatralidad. Un montaje que produce el clima acertado, aunque a juicio del crítico es parcial ya que la obra resulta más fría de lo preciso.²⁰⁶⁶

Para Joan-Anton Benach, texto e intérprete cabalgan eficazmente sobre la metáfora de las tinieblas como representación de las oligarquías depredadoras y expresan la racionalidad del mal y sus incongruencias en relación con la fe cristiana. Este discurso va paralelamente alternándose con los desvaríos del personaje. Apunta el crítico que lo más débil de la representación es el momento del desenmascaramiento del personaje, cuando el investigador admite su ineptitud y consiguientemente su locura, porque el acontecimiento llega repentinamente. No es igual el factor sorpresa del relato escrito que

²⁰⁶⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Terror frío”, *El País*, Madrid, 24 de enero de 1983.

la confesión del conferenciante. Esta última debería formularse con más cautela, temor o vacilación pese a que no invalida la calidad de la representación, que aun siendo de pequeño formato tiene una considerable altura. Finalmente elogia el trabajo del actor en el papel de ese "razonable" desquiciado, dice que el actor exhibe una expresividad contenida con brillantes matices y, salvo la excepción apuntada, con los acentos debidos.²⁰⁶⁷ De manera diferente ve el espectáculo Núria Sabat que habla de montaje con altibajos que quiebran la inquietud y tensión que debería adueñarse de la escena... Los momentos de clímax, como la inesperada llegada de la ciega, originan expectativas que no se cumplen por la reticencia a dejar fluir libremente sentimientos y pasiones. Juzga el resultado como un cuidado, descarnado e irónico, pero también frío, monólogo. Considera que la sensación de angustia, que invade al personaje, se consigue con un nervioso movimiento de manos, una mirada inquieta, unos silencios llenos de significado y estos, dice, resultan más eficaces que la propia palabra y dan la fuerza y expresividad que a menudo le falta a la voz.²⁰⁶⁸

Fernando Pessoa (Lisboa, 1988- 1935).

Poeta portugués que en sus escritos muestra diferentes aspectos de su personalidad como la reconciliación con la naturaleza a través de su espontánea y sensual expresividad, sus dotes futuristas cercanos a la estética de Walt Whitman y unas dosis de poeta pagano y clásico, con un trabajo muy minucioso sobre la sintaxis y el léxico (Ferrer y Cañuelo, 2002: 262). En estos años de fin de siglo veremos dos adaptaciones de su obra en los escenarios madrileños.

EL MARINERO. AUTOR: Fernando Pessoa. VERSIÓN: Carmen Martín Gaité. DIRECCIÓN: Joan Llaneras. INTÉRPRETES: Maitwe Brik, Blanca Marsillach y Luisa Martín o, en cualquiera de ellas Alejandra Guerrero Torray. Capilla de San Andrés de los Flamencos (calle Claudio Coello Nº 99) del 1 al 4 de noviembre de 1990.

*El marinero*²⁰⁶⁹ (1913) es una obra radical, rotunda y sin concesiones, con referencias de Maeterlink en su poesía de las pesadillas y la creación de paisajes amorfos y climas

²⁰⁶⁷ Crítica de BENACH, J. A., "Una espléndida paranoia", *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de enero de 1990.

²⁰⁶⁸ Crítica de SABAT, N., "Un descarnado e irónico monólogo", *El Periódico*, Barcelona, 27 de enero de 1990.

²⁰⁶⁹ El referente de esta obra para nuestro estudio es PESSOA, 1996.

enfermos. Un gran experimento del teatro estático. Es un canto de las profundas fuerzas interiores que mueven el extraño que nos habita. La importancia de la obra “no radica en la acción, ni en la progresión y consecuencia de la acción sino, más ampliamente, en la revelación de las almas a través de palabras confusas y en la creación de situaciones emocionales concretas”. Una lírica de fuerzas ocultas que se acerca a una sesión de espiritismo más que a un espectáculo teatral. Tres mujeres velan a una cuarta en un tiempo que es casi como una experiencia ajena y lenta, como un territorio difuso y despersonalizado, espacio poético y detenido y sin embargo activo, es el tiempo de la ensoñación en la que se sumergen los personajes y que tiene como único límite la aparición de la luz del día. Pessoa entrega un sistema de cajas chinas, el marinero, las veladoras, él y sus heterónimos, un puente a su poesía, a su creación. Una obra maestra del teatro simbolista, drama de acción interior en el que se revela el mundo de las almas. El espacio físico -no sucede en ninguna parte, solo en el corazón de los espectadores- es un paisaje de plenitud simbolista o surrealista. Un rito de la participación síquica buscando conseguir esporádicas tensiones entre los participantes. Un teatro sin movimiento, sin acción, que pretende acercarnos a la filosofía oriental donde el máximo movimiento es la quietud y el mayor lenguaje es el silencio. Un largo poema estático que resultará aburrido para quienes no se sientan ungidos por presencias extrañas (Abeleira, 1990c: 38). En este texto, “además de la problemática acerca de la identidad que caracteriza la obra mayor de Pessoa, hay una indagación acerca de la sensación del tiempo y una constante referencia al orden del mundo vivo, estructurada desde un pasado fantasmal, quizá ilusorio, que algo tiene que ver con la noción de muerte más que con la muerte misma” (Mañez, 1989: 13).

El montaje, según Juan Abeleira, terminó estrellándose:

El estatismo fue apoderándose de la sala poco a poco sin que su contrapartida, el alma de los personajes, la emoción contenida, surgiese nada más que en contadas ocasiones tras alguno de los rostros de las actrices. El público apenas entendía lo que estaba sucediendo, o si es que algo estaba sucediendo, pues lo cierto es que la mayoría de los conceptos pasaban inteligibles y las metáforas destellaban con tenue fulgor bajo un alud de toses y nerviosismo. Aunque en honor a la verdad cabe decir que cuando acabó la representación los espectadores que no abandonaron la sala se levantaron y aplaudieron la enorme belleza de este poema dramático (Abeleira, 1990c: 38).

EL BANQUERO ANARQUISTA. AUTOR: Fernando Pessoa. VERSIÓN y DIRECCIÓN: Javier Maqua. INTÉRPRETE: Abel Viton. Centro Cultural Galileo del 19 al 24 de febrero de 1991. Se repone en el mismo teatro del 14 al 22 de diciembre de 19991. Se repone en la Sala Cuarta Pared en 1995 con versión y dirección de Javier Maqua por la compañía Geografía Teatro. Escenografía a partir de un dibujo de Gerardo Vera.

*El banquero anarquista*²⁰⁷⁰ (1922) es un cuento en el que Pessoa explora la “sátira dialéctica”. Nos presenta un rico y ladino banquero y a la vez consumado anarquista que lucha por la liberación de la sociedad. Un diálogo, discusión ideológica, entre un sujeto que se dice banquero y anarquista y un joven que le escucha incrédulo. Una pieza narrativa que despliega una feroz diatriba razonada contra el mito del igualitarismo - sustento falaz de nuestra sociedad- y contra las posibilidades de emancipación del ciudadano, que no contra el individuo. El segundo personaje -el joven- tiene brevísimas intervenciones y con un pequeño arreglo se transforma en monólogo. Un monólogo a través del cual un banquero intenta convencer al espectador que él es el único autentico anarquista. Con lógica implacable “trata de “demostrar” que una persona inmensamente rica es la única que, desde su individualismo incontestable, puede practicar el anarquismo perfecto”. Un personaje cínico, individualista, insolidario, que sostiene una ética laicista y que en su intervención deja claro cuál es su talante moral, su egoísmo y su desvergonzada y cínica lógica (Pérez de Olaguer, 1990b: 43-44). Es una forma de retorcer las contradicciones humanas hasta el ridículo, una doble lectura, un juego dialectico, una exploración de la contradicción del personaje central del cuento.

El texto tuvo buena acogida por parte del público y crítica porque además de sus virtudes teatrales goza de una actualidad ideológica al tratar sobre el dinero como rasero de todos los valores, fundamento del prestigio social, garantía de éxito y manjar soñado.

El dinero en clave de libertad. “Debo sojuzgar al dinero luchando con él, ¿y cómo hurtarme a su tiranía sin eludir su encuentro? -se pregunta el banquero-. Solo hay un procedimiento: ¡Adquirirlo!” Y, tras ello, la impecable conclusión: “Yo solo he creado libertad. He liberado a uno. Me he liberado a mí (...). He cumplido mi deber para conmigo y para con mi libertad. Nunca ayudo a nadie porque, por recortar la libertad ajena, ayudar está contra mis principios. Soy un anarquista, un banquero anarquista. Compañeros: ¡tomad ejemplo y seguir mi

²⁰⁷⁰ El referente de esta obra para nuestro estudio es PESSOA, 1996.

camino! ¡Enriqueceos! ¡Amad la libertad y enriqueceos! ¡Viva la causa libertaria! ¡Abajo la sociedad burguesa!” (Sulleiro, 1991: 39)

José Saramago (Portugal 1922).

Periodista y novelista portugués. Premio Nobel de Literatura en 1998. Tanto en sus artículos como en alguna de sus novelas se muestra muy crítico con la sociedad consumista y globalizada de la actualidad. Sus obras son reflexiones sobre la condición humana (Ferrer y Cañuelo, 2002: 262). Estrenará en nuestra cartelera una obra de teatro que tiene mucho de novela.

LA NOCHE. AUTOR: José Saramago. VERSIÓN: Eugenio Arredondo. TRADUCCIÓN: Eduardo Naval. DIRECCIÓN: Joaquín Vida. INTÉRPRETES: Nicolás Dueñas, Miguel Arribas, María Dolores Cordon, Jaime Tijeras, Alberto Alonso, Teófilo Calle, Ángeles Martín, José María Barbero, Dionisio Salamanca, Miguel Ariza, Ángel Cuevas, Ramón Pons, Juan Carlos Rubio. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: José Hernández. MÚSICA: Isabel Montero. Teatro Albéniz del 30 de octubre al 3 de noviembre de 1996.

*La noche*²⁰⁷¹ (1976) quiere evocar y transmite la noche de la revolución “de los claveles”, del 24 al 25 de abril de 1974, a través de la dramatización de los sucesos desencadenados en una redacción de un diario lisboeta dicha noche. Sobre el fondo la censura, el ansia de libertad y los debates éticos. Redactores y editores disputan y mantienen relaciones de conflicto ante los primeros episodios de la revolución de los claveles, que acabaría con la dictadura de Marcelo Caetano.

Para Haro Tecglen es una novelación del teatro, una narración lenta, que evoca una época, su nostalgia y sus elementos activos. Piensa que sobra una hora de texto porque los veinte años transcurridos desde su escritura han cambiado retóricas, sintaxis y maneras de decir. Tiene más actores de los que se necesitan hoy para aclarar el discurso y más reiteraciones de las necesarias. Habría que haber hecho algo para que la emoción de la noche histórica llegase mejor. Una obra que transcurre en un periódico conservador, fascista en ese momento, cuando estalla la revolución y que entre los activistas del régimen, los indiferentes, los cobardes, los resistentes obreros tipógrafos, está el taller.

²⁰⁷¹ La referencia sobre esta obra para nuestro estudio es SARAMAGO, 1996.

Ve el crítico una división entre buenos y malos y al periodista intelectual, que esconde al autor que salió aquella larga noche y es hoy uno de los grandes escritores del mundo.²⁰⁷²

López Sancho cree que los dos decenios de retraso y el momento dramático de aquella noche han sido remansados por el tiempo. Las tensiones de aquel momento no están reflejadas directa ni realistamente en el planteamiento escénico. Ningún personaje participa directamente en el conflicto que está en la calle. El conflicto real pasa a segundo plano y en el escenario vemos el eco del conflicto en las conciencias y comportamientos de los redactores, directivos y obreros de un gran diario. El autor encierra en un despacho de redacción las tendencias que se enfrentan en la calle. No es una comedia histórico-política sino una reflexión sobre la sociedad y su fragmentación en intereses e ideologías que se oponen. Cree el crítico que el autor no domina la técnica del drama, que es lento e indeciso, y que ese periódico literaturizado no parece de verdad, lo anecdótico mantiene al fondo la situación central que se corresponde con el conflicto de los poderes y su choque violento. La obra busca reflejar el poder de opinión del periodista, el de los poderes fácticos, la violencia contenida del proletariado y sobre todo el poder del dinero pero, en realidad, no hay un conflicto dramático real porque la solución al conflicto exterior no depende de los personajes, vendrá de afuera. Dentro queda la tensión interior de decidir qué hacer: callar provisionalmente la noticia o definirse. En el segundo acto, apunta López Sancho, que los caracteres simbólicos se aclaran y que el desenlace señala el pensamiento socio-político del autor. Finalmente califica *La noche* de un intento interesante que deja cosas importantes en la oscuridad nocturna.²⁰⁷³

AUTORES CON MULTIPLES NOVELAS ADAPTADAS

La novela realista de Benito Pérez Galdós.

Autor de fines del siglo XIX que da en España el paso definitivo hacia la novela realista. En su obra refleja su mentalidad progresista y liberal, abierta a los cambios sociales y tecnológicos. Paulatinamente incorpora el habla real del pueblo en sus diálogos y descubre para la literatura a las clases medias y bajas de la sociedad española, ignoradas hasta entonces (Ferrer y Cañuelo, 2002: 172-173).

²⁰⁷² Crítica de HARO TECGLEN, E., “Saramago”, *El País*, Madrid, 1 de noviembre de 1996.

²⁰⁷³ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*La noche*, drama político de Saramago”, *ABC*, Madrid, 1 de noviembre de 1996.

MIAU. AUTOR: Benito Pérez Galdós. DRAMATURGIA: Alfredo Mañas. DIRECCIÓN: Manuel Canseco. INTÉRPRETES: Carlos Mendy, Áyax Gallardo, Trini Alonso, Elisenda Ribas, Julia Trujillo, Vicente Parra, Carmen Segarra, Aitor Tejada, Luis Escobar, Luis Maluenda, Fernando Tejada, Manuel Peña. José Luis Martínez y José María Vara. DIRECCIÓN MUSICAL: Pedro Luis Domingo. ESCENOGRAFÍA y FIGURINES: Juan Antonio Cidrón. Teatro Lara del 28-12-1986 al 15-2-1987.

Miau refleja cierta sociedad española, decimonónica, significativa de que los cambios de partido en el Gobierno desencadenaban un rosario de cesantías y ascensos arbitrarios e injustos. Aquello no era el drama de unos cuantos desdichados sino la manifestación política de una época, en la que el concepto de funcionario público era distinto al de hoy. El poder es imagen burocrática antes que orden político. El ciudadano se encuentra ante una serie de injusticias cuyo mecanismo descansa en el amiguismo, en el capricho de unas pocas personas sin la menor correlación con el proceso social. El personaje Ramón de Villaámil es un funcionario cesante, no por voluntad propia, que lucha por recuperar su puesto del que dependen él y su familia y que progresivamente entra en estado neurótico y de locura temporal. *Miau*, sometido a la arbitrariedad de su cese y a la frivolidad con que su mujer y sus hijas defienden la apariencia, acaba suicidándose. Un estudio de “la familia *Miau* entretenida en sueños de gloria, falsos oropeles, asistencia a la ópera y ostentaciones vanas, mientras los estómagos suplican un poco de comida. Y en primer plano la corrupción administrativa y la adoración a la *santa nómina* y a los *benditos garbanzos estatales de cada día*” (Santa-Cruz, 1987b:30). Con esta novela del hambre y de la ostentación dentro de la pobreza, según M. Díez-Crespo, se ha logrado una magnífica pieza teatral: “La obra conduce a una meditación sobre la sociedad española de ayer y de hoy. Aquella, de los tiempos de Cánovas y Sagasta, más ingeniosa y más sociedad que la actual. La de hoy es una muchedumbre consumista”. La acción dramática discurre por numerosos cuadros, que comprenden múltiples ambientes y situaciones, sin decaer el interés. Diálogos perfectos en su expresividad, directos para el pueblo. “¡Un buen Galdós en escena!”.²⁰⁷⁴ El director, Canseco, declara que quería montar un Galdós desde su experiencia en *Misericordia* con José Luis Alonso. La elección del texto le viene dada por su actualidad y va componiendo el montaje a base de pequeñas escenas, algunas no fieles a Galdós, pero respetándolo en su conjunto. Busca la teatralidad con recursos y

²⁰⁷⁴ Crítica de DÍEZ CRESPO, M., “*Miau*, de Galdós, en versión escénica de Alfredo Mañas”, *El Alcázar*, Madrid, 31 de diciembre de 1986.

lenguaje múltiple, con diferentes ritmos adaptados a lo cómico y a lo dramático que sucede en la obra (*El País*, 26-12-1986).²⁰⁷⁵

En su artículo, *Más falsedad que talento*, E. Haro Tecglen considera que la versión teatral no sustituye la lectura de la novela pero la estimula. Ve dos dificultades, por una parte adaptar a espacio y tiempo teatral la larga crónica de la vida madrileña y política de hace un siglo y por otra equiparar aquel tiempo con éste. Lo primero exige talento y lo segundo falsedad y esto puede llevar a acoplar cualquier cosa a la crítica del autor. Cree que estamos lejos del Madrid de Villamil, de su familia, jefes y sociedad, y considera que mezclar las palabras claras y lúcidas de Galdós con la posición política y cultural del director, Alfredo Mañas, es irreverente y un subterfugio poco digno. La teatralización de la crónica no queda lograda, falta economía artística y de oficio. La primera parte es casi un monólogo dedicado al hambre y la pobreza vergonzante -la que obliga a la ostentación, a la ópera y la sala guarnecida mientras la mesa de la cena está desierta-. La segunda agolpa la narración, desde los antecedentes al desenlace. Se cuenta mal y pobremente. Cree el crítico que “la intención es la de una teatralidad acuciada, que busca la caricatura con personajes grotescos y corales y un tono melodramático en el desgraciado protagonista, en quien se quiere poner una intención doble, una simultaneidad antes-ahora, que no funciona”.²⁰⁷⁶

También García Garzón ve el sabroso picadillo galdosiano mezclado con una cobertura endeble y traída por los pelos, en la que un escritor de nuestros días, obsesionado por la suerte de los "Miau", se interroga sobre los paralelismos entre ambas épocas. Así, fiel al trasunto del grandilocuente Villamil sella su peripecia con el estruendo de un pistoletazo. Dice el crítico que Mañas escoge fragmentos de la novela, modifica diálogos, introduce alguna malévola alusión a la intimidad erótica de cierta conocida dama de la "actualidad-couché" y elimina personajes accesorios... Y que en el reflejo de esa sociedad decimonónica, felizmente pespunteado de gorgoritos operísticos, en los perdigonazos satíricos que contiene y en los tipos retratados, está lo mejor del montaje, logrando momentos y efectos brillantes.²⁰⁷⁷ Y José Monleón cree que el tema y el reparto permitían un trabajo más cuidado pero ve que algunos no han asegurado el texto, ni

²⁰⁷⁵ Crítica de MAÑAS, A., “Con el espíritu de Galdós”, *El País*, Madrid. 26 de diciembre de 1986.

²⁰⁷⁶ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Más falsedad que talento”, *El País*, Madrid, 3 de enero de 1987.

²⁰⁷⁷ Crítica de GARCÍA GARZÓN, J. I., “*Miau*, picadillo galdosiano con condimento teatral”, *ABC*, Madrid, 31 de diciembre de 1986).

interiorizado sus personajes. Falta atmósfera, ritmo y el amor que Galdós y Mañas solicitan.²⁰⁷⁸

FORTUNATA Y JACINTA. AUTOR: Benito Pérez Galdós adaptada por Ricardo López Aranda. DIRECCIÓN: Juan Carlos Pérez de la Fuente. INTÉRPRETES: Nuria Gallardo, Maru Valdivieso, Juan Gea, Manuel Galiana, Ángela Capilla, Fernando Chinarro, Luís Marín, Isa Escartín, Avelino Cánovas, Lidia Ruiz, Mónica González, Ruth Díaz, Ángela San Martín, Isabel Tapia, Sara Mora y Vicky Lagos. ESCENOGRAFÍA: Alfonso Barajas. FIGURINISTA: Pedro Moreno. ILUMINACIÓN: Josep Solbes. Estreno en el Palacio de Festivales de Santander. En Madrid: Teatro Español del 17 de septiembre al 13 de noviembre de 1994.

*Fortunata y Jacinta*²⁰⁷⁹ narra las relaciones de Juanito Santa Cruz con dos mujeres, su esposa Jacinta y su amante y madre de sus dos hijos, Fortunata. Él es el prototipo de macho egoísta, vago, grosero y ególatra. Se casa con su prima y abandona a Fortunata. De aquellas relaciones nace un hijo que Juanito buscará sin éxito pues Fortunata sale de Madrid y vive en prostíbulos. Allí conocerá a Maximiliano, quien después de un tiempo le propone matrimonio. Indecisa, Fortunata pasa un tiempo en un convento, allí se encontrará con Jacinta que, sin conocerla, le cuenta que su esposo la busca. Fortunata se casará con Maximiliano pero mantiene relaciones de nuevo con Juanito, el hombre de su vida, y quedará embarazada de nuevo. Al dar a luz se entera que Maximiliano está con Aurora, su mejor amiga, la busca y en el encuentro muere. Maximiliano es internado en un manicomio porque Fortunata le había propinado varios golpes que destruyeron sus zonas vitales...

Jaime Siles ve como la novela se teatraliza y se convierte en teatro, teatro en clave trágica. Una creación independiente y un diseño casi radical, que lleva la novela de Galdós hacia la dramaturgia. Una estricta escenografía, excelente iluminación, actores y actrices que confieren a la obra el aura de su imperiosa fuerza emocional. Con movimientos audaces y acciones veloces. Se potencia la tragedia de fondo, el amor como sufrimiento, la renuncia al recuerdo, el viaje al olvido, la dictadura de la naturaleza, la diferencia de clases y el misterio de la feminidad. Interpretada y leída no en clave social sino en clave feminista.²⁰⁸⁰

²⁰⁷⁸ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Miau*”, *Diario 16*, Madrid, 27 de diciembre de 1986.

²⁰⁷⁹ Nuestro estudio de la obra está basado en la edición teatral de LÓPEZ ARANDA, 1993.

²⁰⁸⁰ Crítica de SILOS, J., “*Fortunata y Jacinta*”, *Blanco y Negro*, 30 de octubre de 1994.

Para Haro Tecglen, en esta obra de encargo, Aranda no entra en el realismo de Galdós y da a la novela un tono onírico que no es el suyo, es antigaldosiana. La novela, inabarcable por su extensión, ramificación y profundidad, no entra en la duración normal de una obra teatral. La adaptación resulta así una especie de antología de escenas, metidas entre paredes y luces abstractas, entre imaginación y realidad. Son las escenas significativas y duras, con resultado melodramático aun respetando las palabras de Galdós. Se anula así la suavidad, justificaciones, matices y gradaciones de la situación límite. Una dirección e interpretación melodramática que gusta al público, acostumbrado al culebrón. El crítico se queda perplejo pero cree que si uno va al teatro sin los prejuicios galdosianos puede entregarse a ese teatro directo y de impacto.²⁰⁸¹

López Sancho nos describe el resultado como un denso y concentrado Galdós. Aranda renuncia a la comedia de costumbres, no busca escenarios realistas y desecha hacer una estampa del Madrid de finales de siglo. Opta por una selección de escenas concretas, síntesis de la rivalidad entre Fortunata la pecadora y Jacinta la pura. El resto pasa a segundo plano. El desenlace resulta más melodramático por ser Fortunata quién entrega su segundo hijo a Jacinta, a quien confunde con una amiga mientras trata de no rendirla a su rival. En cambio en la novela se lo entrega indirectamente a ella a través de Estupiña. Esta versión corta todo lo ocasional convirtiéndose en un duelo de amor de las dos mujeres. La novela se convierte así en la expresión de dos obsesiones femeninas. Juanito se reduce a un figurón, pretexto para las pasiones exacerbadas de las dos mujeres. Maximiliano, el boticario que amará a Fortunata, queda reducido a un episodio secundario. Todo acentúa una impresión onírica. No se ha podido con la amplitud espacial, temporal y humana de la novela de Galdós y queda en una cosa que tiene mucha fuerza e impone una silenciosa atención al espectador.²⁰⁸²

Miguel Delibes: novela humanista y existencialista.

Es un autor que refleja muy claramente los cambios que sufriría el país y la sociedad española de mediados de siglo. El lenguaje y el pueblo son los elementos esenciales de sus novelas. *Con cinco horas con Mario* (1966) nos muestra las dos Españas, la inmovilista y la que pedía cambios inmediatos. La incursión de Miguel Delibes en el

²⁰⁸¹ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Galdós en culebrón", *El País*, Madrid, 25 de septiembre de 1994.

²⁰⁸² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., "*Fortunata y Jacinta*, denso concentrado de Galdós en el Español", *ABC*, Madrid, 22 de septiembre de 1994.

teatro se produjo involuntariamente con la adaptación de esta novela en 1979. El montaje de la obra obtuvo un rotundo éxito. Después traducirá para la escena *La hoja roja* y el mismo explica el porqué no escribe directamente para el teatro: “La razón fundamental por la que no escribo para teatro estriba en el temor que me inspira el rígido obstáculo de las limitaciones, la limitación de espacio y tiempo”. El autor en cambio declara que si “una vez terminada una novela ve que lo que cuenta en ella cabe, sin graves quiebras, en un escenario, la adaptación no solo no me exige un gran esfuerzo sino que me place” (Vicente Mosquete, 1986b: 35).

CINCO HORAS CON MARIO. AUTOR: Miguel Delibes. DIRECCIÓN: Josefina Molina. Colabora en la adaptación: Santiago Paredes. INTÉRPRETES: Lola Herrera y Jorge de Juan. MÚSICA: Luis Eduardo Aute y Carlos Montera. ESCENOGRAFÍA: Rafael Palmero. Teatro Marquina del 26-11-1979 al 6-1-1980. Se repone en el Teatro Lara del 8 de enero al 24 de febrero de 1980. Volverá a este teatro del 27-10-1981 al 17-1-1982. Se reestrenará el mismo montaje el 26 de septiembre de 1988, en Colmenar de Oreja (Madrid). Y en Madrid llega al Teatro Príncipe del 11-10-1989 al 7-1-1990.

Delibes es un novelista ajustado a la realidad del tiempo y enriquecido con hallazgos como el monólogo interior, tan utilizado en *Cinco horas con Mario*²⁰⁸³ (1966). El observó la realidad española de una época turbia y desmayada desde su provincia y esta perspectiva le dio una mayor extensión de realidad y una rigurosa independencia de sus conflictos. Accedió objetivamente a los hechos e interpretación de los mismos sin interferencias. El resultado son veintitrés libros y el prestigio de *Cinco horas con Mario*, estrenada por la puerta grande, en un momento difícil para el éxito y que fue un acontecimiento insólito y esperanzador, con una asistencia masiva de público. Un soliloquio en novela y escena que mantiene el interés durante la hora y media que dura la representación. El público permanece atento al juego, que no utiliza más recursos que la palabra y la identificación de la actriz con el personaje (Álvaro, 1980: 85-86). En su casa, Carmen Sotillo, viuda de Mario, monologa su dolor, sus frustraciones, su vida, ante el féretro donde duerme por última vez su marido, amanecido muerto. Monólogo de una mujer provinciana ante el cadáver de su marido al que recrimina su actuación en la vida. El sordo diálogo se produce en presente: *no eres más que un tonto*. Mario desempeñaba una cátedra en un instituto y los actos de su vida están marcados por la necesidad de ser bueno. Delibes fotografía un tipo de sociedad que conoce bien. Carmen Sotillo hace

²⁰⁸³ Para nuestro estudio hemos manejado el texto de la obra DELIBES, 1982.

balance de su vida, recuerda momentos felices de soltera, evoca encuentros gratos, siente con nostalgia la casa de su padre, reproduce palabras de su progenitor que son para ella las mejores máximas, va recreando la atmósfera de diversas épocas de su vida, llora y ríe, hasta que penetra en la estancia funeraria su hijo, que la “despierta” de esa alucinante entrega al cuerpo y alma del difunto. La obra es la evocación de una mujer de clase media, en una capital de provincia, sometida a la tiranía de los convencionalismos que tallan, entre crueldad y ridiculeces, el carácter de víctima y que en la noche del velatorio entabla una acusación con el cadáver de su marido. Allí surge parte de su vida, una etapa histórica, la postguerra, pero también el retrato de una sociedad que Delibes analiza. Identificamos desde el primer segundo las costumbres, ideas, tópicos, generosidades innumerables y silenciosas de millones de mujeres que en el matrimonio hallaban el ara del sacrificio, igual que los hombres que se sacrificaban en la guerra. Desde el escenario, Delibes demuestra que la verdad dramática está en el mundo de la realidad objetiva y no en ese compuesto de retales disimulado con retóricas.

La crítica se muestra muy favorable. FERNÁNDEZ SANTOS dirá que este aparente sencillo monólogo tiene algo de horror, ternura, humor y ajuste de cuentas; de retrato de mujer de la burguesía provinciana española, de historia interior de la propia España, de indirecta explicación de la muerte de Mario, con algo de amor y de homicidio. Una sencillez convertida en punta de un iceberg casi insondable, el umbral de un asunto complejo, que cada espectador se lleva a su barrio hurgándole la conciencia y la memoria. JOSÉ MONLEON escribe que la viuda resume una mentalidad y un tipo de vida, el de la pequeña burguesía adicta al franquismo. El anecdotario personal se va mezclando con rasgos significativos de historia. No es solo la vida de Mario y Mari Carmen. Son trazos de una época, que empieza en la guerra y abarca el franquismo, y los temas, ideas, preocupaciones, juicios,... las palabras de Mari Carmen Sotillo no dejan lugar a dudas. El talento de Delibes es satirizar el personaje sin modificar los rasgos, que lo hacen reconocible y próximo. Esta lealtad al modelo llega al punto de que la mayoría de las espectadoras se reconozcan en el personaje sin advertir la ironía del autor. Para PABLO COABALÁN la obra ofrece un aspecto de la opresión femenina, la realidad de sojuzgamiento, que con el tiempo, convierten un ser humano en objeto dócil, obediente o resignado. Lo considera una aportación al presente instante histórico, de ofensiva liberadora de la mujer en nuestro país. El soliloquio de la viuda en la primera noche de soledad, mientras parece velar el cadáver, ha sido dirigido hacia la denuncia feminista, revelándose el drama individual y colectivo de sus semejantes en sexo y

condicionamientos. Y también se desvela la visa de Mario, un intelectual como hombre profesional, esposo y generador de ideas, disconforme ilustrador de una situación que desea devorarlo y lo devora como un enemigo malo. Dirá ANTONIO VALENCIA que el personaje de Mari Carmen se define como genérico, modelado desde lo familiar, religioso y social. Un símbolo de la mujer, en su aceptación de lo que llega por inercia y rutina. Trasunto de una España tradicional, burguesa y mediocre. Delibes no se atreve a escenificar el puritanismo intransigente y aburrido de Mario porque denotaría el maniqueísmo que late en la novela y que la reducción teatral, paradójicamente, diluye con más suavidad -a excepción del episodio con Paco-. El resultado teatral es notable porque pone ante el público un carácter bien descrito en la caracterización, propiedad y fluencia realista de sus rasgos y que posee un lenguaje rico en la precisión con que se describe. De la actriz Lola Herrera -y en esto la crítica es unánime- dirá que logra su mejor trabajo artístico, recitando un monólogo difícil, matizando sus relieves, dándole sobria vida gestual, metiendo la obra en el teatro con no poco de su valor narrativo. HARO TECGLÉN en su reseña comenta que este largo monólogo emparenta con el teatro dinámico, de acción externa. Cree que el ambiente provinciano, la opresión de la postguerra, el retrato del hombre honesto y completo que acaba de morir, el de la humana y terrible compañera de su vida, llegan claramente al espectador y lo hace con toda su ironía, su crueldad atenuada, con todo el juego de la sordidez y la grandeza simultáneas. Para LÓPEZ SANCHO el secreto encanto literario está en sus circunvalaciones, en el ir y venir de recuerdos y obsesiones, en su veracidad coloquial populista de expresiones directas del pueblo, como si todo el realismo de Delibes se concentrara en ese mundo inmediato, que mana de las palabras de Carmen Sotillo no para individualizarla o convertirla en prototipo sino para darle una objetivación generalizadora.²⁰⁸⁴

La obra se convierte en un hito del teatro español y se repondrá años más tarde. En 1988, lo hace con la misma producción e igual éxito de público y crítica. Quince años más tarde, en 2003, se retoma de nuevo con la misma actriz e igualmente obtiene un gran éxito. Finalmente, la última producción hasta el momento ha sido en 2010, un montaje diferente e interpretado por Natalia Millán en el papel de Carmen Sotillos.

Algunas críticas de la reposición de 1988 dejan constancia de su vigencia y todos coinciden en señalar que se produce una especie de identificación por parte de la actriz Lola Herrera con ese personaje. ALVARADO dirá, que la actriz, de talento y sensibilidad,

²⁰⁸⁴ Todas las críticas de esta obra están recogidas de: ÁLVARO, 1980: 85-93.

no imita el personaje sino que lo hace suyo y el espectador la identifica como María del Carmen Sotillo. “*Un melodrama moderno, donde el drama sentimental no está en el exterior, sino en el personaje*”. Este habla con el cadáver de su marido muerto, durante hora y media, una conversación que parece que dura un siglo y que se le pasa al espectador, embebido en el hilo dramático, como cinco minutos. Lola Herrera habla con el muerto pero habla con cada uno de los espectadores, en conversación de boca a boca y de mirada a mirada. Y uno se siente testigo implicado en todo este monólogo, mezcla de soliloquio y de escenificación, porque Delibes recrea escenas basadas en la vida de estos personajes.²⁰⁸⁵ FERNANDO HERRERO afirma que el personaje presenta los hechos favorablemente, describiendo y reviviendo su mundo sin patetismos. Fragmentos de distintos momentos de realidad, sin que la muerte presente los impregne. Al final surgirá esta verdad -la muerte- y con ella la tragedia, el rechazo a la memoria cercana. El personaje se enfrentará a su culpa, a su soledad, a su futuro sin amor. “*Con su sollozo resume todo y nos deja ante el umbral del misterio*”. De la obra dirá que su escritura es precisa, tersa, imaginativa, rica en capacidad idiomática y expresiva del autor y actriz, que esta, más que interpretar, da una visión de personaje confiriéndole su propia humanidad. Un caso de contadas ocasiones en la que lo humano, en sus luces y sombras, tiene la fuerza de la verdad.²⁰⁸⁶ Y para el CRÍTICO del diario *Menorca*, Carmen Sotillo se debate entre la aceptación y cumplimiento de la moral inculcada y la rebeldía interior que dicta el deseo, la insatisfacción o la impotencia. Riqueza de lenguaje, profundidad psicológica, gesto continuo, inflexiones de voz, sorpresa del paso de la carcajada amarga a la llantina suave y quebrada, corto trayecto entre humor y agonía, sonrisa y gemido, susurro y grito desgarrado.²⁰⁸⁷

LA HOJA ROJA. AUTOR: Miguel Delibes. Versión teatral de su novela. DIRECCIÓN: Manuel Collado. INTÉRPRETES: Narciso Ibáñez Menta, María Fernanda D'Ocón, María Teresa Cortés, José Jordá, Enrique Menéndez, Pepa Rosado, Antonio Calderón, Pedro Pablo Juárez, Julio Roco, Mario Martín y María Dolores Córdón. ESCENOGRAFÍA: Alfonso Barajas. Estreno: 6 de septiembre de 1986 en Valladolid. En Madrid Teatro Alcázar del 19-9-1986 al 11-1-1987.

²⁰⁸⁵ Crítica de ALVARADO, “Lola Herrera, el arte de una actriz”, *La Región*, Orense, 16 de octubre de 1988.

²⁰⁸⁶ Crítica de HERRERO, F., “Con Mario y con nosotros”, *El Norte de Castilla*, Valladolid, 12 de febrero de 1989.

²⁰⁸⁷ Crítica de I. R. A., “Herrera que forjó ovaciones”, *Menorca*, Mahón, 14 de mayo de 1989.

Sus apariciones en escena se repiten en otras dos ocasiones, también con narrativa adaptada. La primera de ellas es *La hoja roja* (1959), que llega a los escenarios en una versión teatral, también firmada por su autor, en 1986. Una historia de las gentes cotidianas de Castilla la Vieja, que reflexiona sobre la soledad de unas vidas vulgares, sobre el cotidiano camino, que el viejo Eloy, protagonista, dice que *ronda los 27375 días*. Son días insignificantes, vacíos, que terminan en una jubilación que evidencia esa inutilidad. El anciano reflexiona apurando su última etapa, recordando el tiempo perdido en la cotidianidad, que hoy comparte con su ingenua criada, Desi.

La obra es la crónica de una capital de provincias entre los años cuarenta y cincuenta [...] Historia de una familia de la burguesía media española, con su pasado pretencioso, su presente inane y su futuro otra vez brillante y levantado (por el hijo notario y bien situado en Madrid) [...] Es la novela de la vida de un hombre, de una soledad, de una “preagonía”. De la tercera edad como se dice ahora (demasiadas cosas para meter en un escenario) [...] Y sin embargo en ninguna obra suya había entrevisto el autor tanta teatralidad potencial como en esta. Así que por su cuenta y riesgo, tras evaluar los medios pordioseros en los que normalmente se desenvuelve el teatro español, realizó -según confiesa el mismo- “una adaptación pobre” a base de reducir al mínimo paisajes y personajes (Vicente Mosquete, 1986b: 35).

Para Fernando Herrero, Eloy y la "Desi" se meten en la "realidad" de 1986 a través de su "realidad" geográfica y temporal de Valladolid de 1958. Son personajes que aportan datos, emoción, sentimientos, sobre algo sin edad como la soledad y la muerte. La Desi y don Eloy juegan su partida final desde la soledad al amor, que la hace menos angustiosa y desesperanzada. Sobre ellos está su “pequeño mundo” que el destino marca como antagonista. Un mundo no culpable de forma absoluta, pero ignorante, indiferente, egoísta, temeroso y cerrado. Un mundo sin posibilidad de huida. Eloy y la Desi, a la vez tipos y arquetipos, son entrañables creaciones con irresistible poder de seducción. *La hoja roja* no es en su dinámica interna un texto fácil, a pesar de su apariencia, pero después de la representación las palabras y el lenguaje permanecen. Señala el crítico que la dirección parte de una simbiosis de texto, telones pintados, una maquinaria compleja que no resulta

nada afortunada y un reparto con grandes diferencias cualitativas entre protagonista y el resto.²⁰⁸⁸

José Monleón destaca el tema central de la obra, la soledad en víspera de la muerte. Esta es la circunstancia del personaje y de donde surge el título, refiriéndose a la hojilla roja que indicaba el próximo fin de los librillos de papel de fumar. También su situación es la realidad compartida por el anciano protagonista y una desventurada criada, cuyo novio comete un crimen absurdo. Todo ello está contado con delicadeza y melancolía. Según Monleón esto es la novela y el problema surge de la transustanciación dramática del personaje descrito al personaje que actúa porque, según el crítico, tal como está, uno se siente excluido de la representación y todo se debate en la lejanía y en la falta de carnalidad.²⁰⁸⁹

Enrique Centeno valora las cualidades del autor, sus recursos estilísticos y técnicos, el juego del tiempo, la introspección en los personajes, el lento fluir de su prosa coloquial y el punto de vista del narrador, tercera persona que cuenta. Pero considera que son procedimientos que nada tienen que ver con los lenguajes y técnicas teatrales. Son diálogos que están desprovistos de tensión, discursos planos cuya lentitud es saboreada en la lectura y no vale para la comunicación colectiva del teatro, ya que la ausencia de progresión dramática hace perder el interés. Según el crítico brilla alguna escena entre viejo y criada o el episodio de las parejas jóvenes en la puerta del parque. Termina resumiendo que la obra tiene una escasa traslación del original al teatro y, que al conservar los múltiples espacios de la novela, se obliga al continuo cambio de decorados pintados, cicloramas y elementos situacionales que no enriquecen la acción y evidencian su procedencia narrativa.²⁰⁹⁰

En este mismo sentido se expresa Haro Tecglen que, en su artículo *Gran error de transcripción*, escribe que la novela presenta una riqueza de acción interna, de quietud y de estados de ánimo, con escasos acontecimientos, que son tratados deliberadamente con serenidad. Como consecuencia de ello apunta la dificultad de la obra para la escena, aunque no la imposibilidad. Achaca el fracaso del montaje a la falta de identificación entre autor y director, a sus distintas sensibilidades y a un desastre estético del espectáculo. Apunta que el sistema de ambientes múltiples, fijos o movedizos, por medio

²⁰⁸⁸ Crítica de HERRERO, F., “Después de la representación”, *El Norte de Castilla*, Valladolid, 8 de septiembre de 1986.

²⁰⁸⁹ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “La hoja roja”, *Diario 16*, Madrid, 27 de septiembre de 1986, pg. 26.

²⁰⁹⁰ Crítica de CENTENO, E., “La hoja roja”, *5 Días*, Madrid, 24 de septiembre de 1986.

de carras tiene dos defectos principales, su gran fealdad y la torpeza de movimientos e inseguridad en su construcción. Y así, con tanta agitación, se intenta seguir un ritmo narrativo, en lugar de captar la esencia de la novela, su tejido sutil de ambientes, de situaciones, de impalpable soledad y de solidaridad y amor,... y se intenta reproducir episodios, que de este modo resultan superfluos y resueltos toscamente. Tan solo trasciende la portentosa capacidad para transmitir con palabras sencillas y directas emociones, angustias y la opresión impalpable los personajes. El reparto no es acertado y falta nivel de conjunto.²⁰⁹¹

En 1989, con mejor fortuna que la anterior, estrena *Las guerras de nuestros antepasados*

LAS GUERRAS DE NUESTROS ANTEPASADOS. AUTOR: Miguel Delibes. ADAPTACIÓN: Delibes y Ramón García DIRECCIÓN: Antonio Giménez-Rico. INTÉRPRETES: José Sacristán, Juan José Otegui. Teatro Bellas Artes del 7-9-1989 al 3-6-1990.

Las guerras de nuestros antepasados (1975) dan testimonio de nuestro pasado inmediato, situando el relato en el mundo rural. Una adaptación fiel al original, donde las siete noches de confidencias se resumen aquí en una sesión de hora y media. El paradigmático Pacífico Pérez, en medio de la violencia y agresividad de su pequeño pueblo, en rivalidad y odiado por el vecino, aparece como inadaptado que sufre hasta por la poda de un árbol, aunque en determinadas circunstancias, quizá heredadas, pueda cometer un homicidio, que reconocerá y asumirá con la sencillez de su primaria visión del mundo. Las guerras del título son las del bisabuelo, el abuelo, el padre, el tío: “*todos tenían su guerra, una guerra de qué hablar*”. El doctor que atiende a Pacífico desvela al principio el carácter penitenciario del sanatorio y anticipa el delito y la condena de su paciente. Una anticipación discutible porque no hay progresión fuera de las historias narradas del personaje, que están en pasado y acabadas. Queda el recuerdo, el testimonio y la forzosa reflexión para quien escucha. Una historia narrada con tono suave, humilde, sin sobresaltos y con gestos controlados, asumiendo un monólogo salpicado por las réplicas del doctor Burgueño López, que introduce los recuerdos claves del personaje Pacífico Pérez persiguiendo la confesión de un hombre “condenado a muerte en garrote”. Un crimen asumido desde la inocencia de una solidaridad singular con sus antepasados y

²⁰⁹¹ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “Gran error de transcripción”, *El País*, Madrid, 25 de septiembre de 1986.

que descubre la batalla perdida que durante toda una vida estuvo marcada por la rebelión contra la violencia (Sangüesa, 1989d: 25-26).

Afirma Enrique Centeno que Delibes con su alarde literario, conocimiento de sintaxis y léxico castellano -a veces en virtuosa recuperación-, producen verdadero gozo. Del montaje observa como el director deja el texto y la fuerte personalidad del personaje limpios y desnudos para una interpretación feliz de Sacristán, que huyendo de recursos o gestos eficaces, elabora con talento la compostura y ánimo del personaje. Una interpretación intimista, llena de matices y con un excelente estudio corporal adecuado a las características del perdedor Pacífico. Otegui, el antagonista, ayuda al relato interpretando un médico confidente dotado de una honestidad y humanidad conmovedoras.²⁰⁹²

Un novelista contemporáneo: Javier Tomeo (Quicena, Huesca, 1932- Barcelona 2013).

Tiene una dilatada trayectoria en el campo de la narrativa. Su formación en la criminología le lleva a adoptar la investigación policiaca como su modo de observación predilecto. Es la estructura base de sus novelas. Unas novelas que “gracias a su sentido del humor, su lógica del absurdo, los diálogos trucados y, al mismo tiempo, la extrañeza y la violencia de su expresión se sitúa dentro de la tradición española, que conserva las apariencias de lo real coqueteando con la muerte y lo desconocido” (Sadowska-Guillón, 1989b: 53). Aparece en escena en los años ochenta, siempre en adaptaciones de obras publicadas como narrativa. La primera de ellas fue *Amado monstruo*.

AMADO MONSTRUO. AUTOR: Javier Tomeo. ADAPTACIÓN: Joelle Gras, Jacques Nichet y J. J. Preau. DIRECCIÓN: Jacques Nichet y Jean Jacques Preau. INTÉRPRETES: José María Pou y Vicente Díez. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Jacques Gabel. MÚSICA: Laurente Caillon y Bernad Vallery. Estreno: 2 de junio de 1989, en el Teatro Principal de Zaragoza. En Madrid Sala Olimpia del 29 de septiembre al 15 de octubre de 1989. Producido por el Festival de Otoño y CNTE.

*Amado monstruo*²⁰⁹³ (1985) es una novela suya adaptada al teatro en Francia, que consiguió notable éxito. Ante el éxito, los directores reproducen el montaje en castellano. La obra, de carácter policiaco y una dosis de misterio, presenta una única situación, aparentemente simple. Juan D. acude a un banco a solicitar el puesto de vigilante nocturno

²⁰⁹² Crítica de CENTENO, E., “La Castilla Rural de Delibes”, *5 Días*, Madrid, 12 de septiembre de 1989.

²⁰⁹³ Sobre esta obra hemos manejado el texto publicado por la revista *Primer Acto*: TOMELO, 1989.

y le recibe el jefe de personal Krugger. Los dos hombres dialogan en un ámbito cerrado, solo una mesa, dos sillones y una ventana al fondo, conversan en torno al trabajo. Pronto se establecerá un intenso diálogo que se centra en la relación de cada uno de ellos con sus respectivas madres,... amadas, posesivas, exclusivistas y frustrantes. Ambos exteriorizan el peso que tienen en sus vidas, que en un caso es la excesiva presencia de la misma y en el otro su ausencia. Juan D. es prisionero de su madre y Krugger de su recuerdo. Krugger interroga a Juan D. sometiéndolo a una serie de preguntas que manifiestan su dominio sobre el entrevistado. Poco a poco Juan D., personaje cambiante y desorientador, que solo al final entenderemos plenamente, se apodera de la situación convirtiéndose en dominante hasta asestar el zarpazo final: la revelación del crimen (Castro, 1989: 46-47). Esta supuesta entrevista, duelo dialéctico entre aspirante a plaza de vigilante y el ejecutivo que debe decidir si se la concede, se convierte así en una precisa y minúscula sucesión de confesiones que, enfrentadas entre sí, alcanzan la categoría de situación teatral. Un combate plagado de celos, trampas y sutilezas. En principio, los monstruos ausentes, aniquiladores y fortalecedores a la vez de nuestros pobres personajes, son las madres, peso de una matriz que no renuncia a perder sus derechos creadores, origen de intrincadas psicopatologías. La madre de Juan D., con su exceso de protección, agita los traumas de Krugger. Este conoció su orfandad por circunstancias que tal vez debieran imputársele y tras la boquilla, que el poderoso ejecutivo maneja con distinción, se esconde un laberinto de complejos y frustraciones. Y cuando el hombre, al final, nos descubre extraños ruidos en los cajones de su escritorio, Tomeo lanza la última broma de permitirnos imaginar que allí se encierran unos garbanzos asesinos (Sadowska-Guillón, 1989a: 52-53). En un fragmento del programa el director del espectáculo Jacques Nichet dice que al releer *Amado Monstruo* “sueña un espectáculo tan banal que sería monstruoso, una hora de pequeñas agresividades, de largos silencios perturbados por una tos, y de frases como llamadas de socorro en el vacío de un despacho. Si se pudiera desencajar al diablo se descubriría el extraño rostro del criminólogo Javier Tomeo”.

Opina ENRIQUE CENTENO que la obra es una parábola sobre la libertad, sobre la dictadura -aquí maternal- y sus secuelas, pero que la formidable interpretación, de impresionante verosimilitud, devora cualquier lectura trascendente. Expone el crítico que el texto delata su origen narrativo, que cansan sus escasos recursos escénicos y su virtuosismo literario pero que los intérpretes consiguen hacer creíble. Aunque considera

que a pesar de los esfuerzos de todos, se notaba que era otra novela llevada al teatro.²⁰⁹⁴ Un texto brillante según ANTÓN CASTRO. Este cree que la novela no relata hechos sino que dibuja situaciones, de atmósfera inquietante, salpicadas de humor negro por la presencia del absurdo y la convivencia extraña de dos seres a medio camino entre la psicopatía y el sueño. Una versión dramática que, readaptada por Tomeo, tiene gran fuerza dramática interior, es severa y ajustada y conduce a un final impensado, aunque quizá falto de energía. Se asiste a una función de encuentros y desencuentros, de dominio y sometimiento. Un montaje, que el crítico juzga de sobrio y con un mecanismo estricto donde todo se ajusta al detalle: la planificación escénica, el desarrollo de secuencias, los momentos de tensión, la distribución del humor -esencial en la pieza-, el tempo,... todo está perfectamente ajustado y el trabajo actoral es excelente. En definitiva, “un espectáculo serio, poco convencional, riguroso, a veces minimalista y que exige a los actores un esfuerzo considerable de tensión y de equilibrio”.²⁰⁹⁵ LÓPEZ SANCHO dirá del montaje que los grises y desnudez del escenario, la escasez de objetos con significado propio y necesario, la administración del espacio para significar acercamiento o alejamiento y la significación de la luz y música evocadora y definidora, originan una relación intensa entre Juan D. y Krugger. De estos dos hijos demasiado amados, víctimas de la castración por el amor de sus madres, tan monstruosas como ellos si no son engendradoras de monstruos, puede decirse que están reclusos, juntos, en un solo claustro materno del que ninguno de los dos sabe salir. También este crítico elogia el trabajo actoral y destaca como estos guardan un ritmo casi feroz de silencios, de pausas activas, de miradas que sondean al adversario o huyen de él para ensimismarse.... Se percibe la perforación psicológica que relaciona así a los dos monstruos, personajes tras los cuales laten sendas monstruosidades maternas.²⁰⁹⁶ Para JOSÉ MONLEÓN la obra va más allá de unos personajes encerrados en un despacho -un lugar del imaginario sometido a luces, tormentas y ruidos ajenos a un esquema naturalista-, que descubren y confrontan su oscura frustración. La obra, dice, es imagen dramática de la nimiedad y esfuerzo del hombre por construir su identidad en el vacío. Un interesante ejemplo de lo que en tiempos de Maeterlink se llamó "teatro estático" y que se caracteriza por ritmos irreales

²⁰⁹⁴ Crítica de CENTENO, E., “La historia de *Amado Monstruo*”, *5 Días*, Madrid, 7 de octubre de 1989.

²⁰⁹⁵ Crítica de CASTRO, A., “*Amado Monstruo*”, *El Día*, Zaragoza, 4 de junio de 1989.

²⁰⁹⁶ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Espléndida dramaticidad de *Amado Monstruo*, de Tomeo, en el Festival de Otoño”, *ABC*, Madrid, 5 de octubre de 1989.

donde lo "invisible" se hace palpable.²⁰⁹⁷ PÉREZ DE OLAGUER destaca el montaje del que dice es un espectáculo de muchos quilates, cuidadísimo y con un perfecto funcionamiento. Teatro de humor, de humor negro, que posibilita acercarse a dos personalidades de fuertes tintes psicopáticos. En resumen, una obra sugestiva, interesante y bien resuelta.²⁰⁹⁸ Y en la misma línea se decanta ANTON BENACH que la juzga de tragicomedia sacada de un gran relato literario, con un juego constante de claroscuros, que aligera sus momentos densos, de trágico espesor, con alfilerazos de un humor negro.²⁰⁹⁹

Su segundo texto escénico es *El cazador de leones* (1987), un monólogo inquietante formidablemente interpretado por José María Pou en 1993 y que no llegó a Madrid. Después vino *El mayordomo miope* (1990) e *Historias mínimas* (1994).

HISTORIAS MÍNIMAS. AUTOR: Javier Tomeo. DIRECCIÓN: Francisco Castellanos. INTÉRPRETES: Javier Peñapinto, Marino Álvarez, Nieves Bravo y Fernando Hidalgo. Montaje de La Zaranda Troupe. MÚSICA: Tom Waits y Elvis Costello. Teatro Alfíl del 27 de septiembre al 1 de octubre de 1994.

*Historias mínimas*²¹⁰⁰ (1994) son historias cerca de la parábola o el “misterio” medieval. Los personajes son símbolos, personificaciones de ideas o caricaturas. Un mundo de abstracciones, mundo metaliterario. Historias que varían de lo humorístico a lo poético con deslizamientos hacia lo absurdo. Chispazos de ingenio alternan con cuestionamientos afilados sobre la comunicación y la vida, siempre en un entorno onírico. Formalmente son varias historias, más noticias que cuento e insinuaciones más que sucesos. Formadas por un conjunto de frases de corta duración, con gusto por lo contradictorio, lo absurdo y lo instantáneo. La historia del capitán viejo que prefiere retirarse a hacer frente a los enemigos mientras que los oficiales prefieren lanzarse hacia la muerte. Un asesino a sueldo que ve más práctico asesinar al marido engañado que al cómplice de la esposa fiel. Encuentros en trenes en los que se dan historias de incomprensión y violencia, como el del hombre incapaz de tolerar la corbata de otro, y que llegan a límites extremos. Novios con sus maneras de dominación y sumisión.

²⁰⁹⁷ Guía/Teatro, MONLEÓN, J., “*Amado Monstruo*, cuando la palabra se hace teatro”, *Diario 16*, Madrid, 5 de octubre de 1989, pg. 34.

²⁰⁹⁸ Crítica de PÉREZ DE OLAGUER, G., “*Amado Monstruo* llega al Poliorama”, *El Periódico*, Barcelona. 23 de octubre de 1989.

²⁰⁹⁹ Crítica de BENACH, J. A., “*Amado Monstruo*, de Javier Tomeo”, *La Vanguardia*, Barcelona. 25 de octubre de 1989.

²¹⁰⁰ El texto utilizado como referente para nuestro estudio de la obra es TOMEIO, 1998.

Diálogos contradictorios, idiotas, tópicos e insólitos entre madre e hijo y padre e hijo... un hijo que ve un molino donde el padre ve un gigante... una oposición entre lo real e imaginario

Estas historias son para López Sancho trece insinuaciones, unificadas por unos mismos elementos, en las que la ironía ocupa el centro y la prisa lo envuelve todo. Son síntesis más que desarrollos. En la puesta en escena ve como los actores, conscientes de la austeridad literaria y expresiva, meten la carne en el asador de lo teatral y están siempre al borde de la caricatura consiguiendo un equilibrio entre lo literario y lo teatral. Estas brevísimas escenas, que son muy sugestivas, cree el crítico que piden un análisis teórico, psicológico y crítico más profundo. Los considera escritos de un autor inconformista y que no son cualquier cosa.²¹⁰¹

Después de la adaptación de la novela *Amado Monstruo* a la escena, este brillante y prestigioso escritor ensaya su primera construcción dramática, también derivada de una novela suya.

DIALOGO EN RE MAYOR. AUTOR: Javier Tomeo. DIRECCIÓN: Ángel García Valdés. INTÉRPRETES: Xavier Serrat, Eusebio Poncela. ESCENOGRAFÍA: Antoni Taulé VESTUARIOVES e ILUMINACIÓN: Ariel García Valdés. Teatro Sala Olimpia del 17 de enero al 10 de marzo de 1996.

En *Dialogo en re mayor*²¹⁰² (1996) los dos personajes, Juan y Dagoberto, se encuentran en un ambiente opresivo, son dos personajes extraños y una trama cuya tensión se va acumulando de forma tan disparatada que resulta imposible predecir el final. Ellos son los únicos pasajeros de un tren que han de compartir al menos las próximas cinco horas de viaje. Juan se esforzará, sin éxito, en entablar una conversación civilizada a pesar de la reticencia del otro y el abismo que los separa. Juan es del sur, toca el trombón en una banda municipal y se cree muy gracioso, tiene unos kilos de más. Dagoberto, del norte, es apasionado de los violines y no soporta ni los trombones ni las personas con sobrepeso. Ambos se enzarzan en una pugna dialéctica en la que uno intenta congraciarse con el otro y este trata de derribar sus convicciones, humillándolo hasta dejarlo en paños menores. En la adaptación teatral la acción sucede en una sala de espera de una pequeña estación provinciana, cuando el viajero A se dispone a subir al mismo tren que el viajero B. Sus dos mundos chocarán.

²¹⁰¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Historias Mínimas*, de Tomeo, espectáculo interesante en el Alfil”, *ABC*, Madrid, 2 de octubre de 1994.

²¹⁰² El texto que hemos utilizado para nuestro estudio de esta obra es TOMELO, 1991.

Para Haro Tecglen la obra, que no es exactamente teatro del absurdo ni del despropósito pero tiene de todo ello, se construye con dos arquetipos. El viajero B, arquetipo de víctima, del hombre que escucha al poder y a la inteligencia -supuesta- y que llega a someterse, pero que su sumisión no será nunca suficiente para el viajero A cuya voracidad es inmensa. Un teatro de dos personajes con una única situación y expresado muy bien por los dos actores. Un personaje intelectual, de lenguaje lleno de ironía, cultura, daño y capacidad de humillación y el rústico, la víctima, el personaje simple que llega a la desesperación. “Una obra de las más interesantes que se están viendo en Madrid”.²¹⁰³

López Sancho ve, más que una obra original, un brillante ejercicio de teatro sobre teatro. Una madura y muy literaria construcción, con un vigoroso diálogo sobre el conflicto social de clase, que ya Albee personalizo en *Historia del zoo*. Aquí los personajes son más puramente culturales y emotivos. Tomeo es capaz de llevar el conflicto absurdo de dos seres que no tienen nada en común hacia posiciones propias del absurdo. El choque de los dos personajes los lleva por caminos literarios netamente diferenciados a una misma situación. El provocador y dominante hará al débil, al concesivo y tímido trombón, el máximo desafío posible al obligarle a intentar matarle. Tras la cruel lucha, donde A impone su turbulenta superioridad al B, llega una solución inesperada, profunda, por encima de sus radicales diferencias. Ambos son necesarios en una sociedad violenta y conflictiva. Para este crítico el lenguaje de Tomeo tiene fuerza teatral, es rico, sugestivo en contradicciones y sorpresas, con repetición de mecanismos de incomunicación a lo Ionesco, y los actores, ricos de tonos y gestos y un movimiento escénico cuidado, logran captar la atención, risa y emoción del público.²¹⁰⁴

OTRAS NOVELAS Y ESCRITOS DE AUTORES ESPAÑOLES EN ESCENA

EL ESPAÑOS Y LOS 7 PECADOS CAPITALES. AUTOR: Fernando Díaz-Plaja. DIRECCIÓN: Víctor Andrés Catena. INTÉRPRETES: Maria Saavedra, Lola Santoyo, Maria Vidal, Simón Cabido, Salvador Vives, Francisco Benlloch, Juan Miguel Ruiz; Pauline Bennet y Phlllip Taylor (bailarines); Manuel el Tejuela (cantaor), y Carlos Pardo (guitarrista). Teatro Infanta Beatriz del 29 de marzo al 15 de junio de 1975.

²¹⁰³ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Intolerancia y crueldad”, *El País*, Madrid, 20 de enero de 1996.

²¹⁰⁴ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Diálogo en re mayor, un buen ejercicio teatral de Javier Tomeo”, *ABC*, Madrid, 18 de enero de 1996.

El español y los siete pecados capitales es la versión escénica hecha por Díaz-Plaja del best-sellers suyo de igual título. El libro acierta en la delectación del español que, susceptible de cuanto de él se opine, pasa los mejores ratos de su vida hablando de *cómo es este país*, diciendo de los demás lo que le molesta que digan de él y canalizando en los siete pecados capitales ese placer. La escenificación de la novela es desenfadada y graciosa pero no logra soslayar las dificultades de un texto de muy peculiares características. El autor declara que pretende vestir con ropajes distintos a los personajes del libro, ponerles máscara en la cabeza y coturno en los pies, para que hablen desde el escenario las páginas impresas... “*Les he dado otra línea de actuación que espero resulte más viva, más directa, al comunicar con la voz y el gesto...*”.²¹⁰⁵ El trasplante del texto escrito a la función representada recurre a un explicador, personaje que presenta los pecados y pecadores. Este explicador analiza someramente las culpas de los pecadores y se retira para que estos representen sus faltas, errores y vicios. En la representación se intercalan canciones y bailes. Las proyecciones fotográficas ilustran los diálogos y el discurso que enhebra los sucesivos pecados del españolito tradicional. Hay que tener en cuenta que algunos vicios se prestan más fácilmente a ser caracterizados porque en broma o en serio se ha escrito y dicho mucho sobre ellos. El principal problema de Díaz-Plaja era escoger. ¿Quedará algo por decir sobre la soberbia nacional, la envidia y la pereza? El autor ha de procurar una cierta y a veces imposible originalidad en la selección. A juzgar por los resultados, la crítica cree que cierta con la evocación de la envidia, donde textos y reflexiones se conjugan hábilmente, en cambio la ira no está mostrada tan claramente y sí la avaricia, con el apoyo de las denuncias egregias de Antonio Machado. Por otro lado la gula no permite un ataque directo, tan solo abordable por el flaco del hambre... (Álvaro, 1976: 3-7).

La crítica señala lo que ya se apunta entre líneas anteriormente. Para LÁZARO CARRETER es divertida, con más aciertos en unas zonas que en otras. *El autor apela a dos fuentes: la observación y lo que escritores, pensadores, y críticos proclaman sobre nuestros vicios más generalizados. Esta observación y selección le sirve para manifestar su propia postura ante ellos.* Según BAQUERO GOLLANES probar su famoso texto en el teatro no era fácil y la especie de antología de la literatura española, que crea citando fragmentos de distintas obras y autores (*Poema de Mío Cid, La Celestina, El Lazarillo Zorrilla, Unamuno, etc.*), es un conjunto de altibajos, sin hallazgos adecuados para la

²¹⁰⁵ Declaraciones del autor que recoge Eduardo García Rico en *Pueblo* y las vierte en ÁLVARO, 1976: 3-4.

debida teatralización de su contenido. Un contenido que, afirma ADOLFO PREGO, va perdiendo poco a poco su capacidad crítica, acentuando sus orígenes literarios. El autor interviene en ocasiones comentando y dando en el blanco y el público celebra la imagen de ese español “diferencial” a base de exageradas ilusiones sobre sí mismo, pero son los textos clásicos, aplicados con habilidad a los siete pecados capitales, los que proporcionan el espíritu crítico. Hay escenas costumbristas del autor que dan fe de que la evolución de los tiempos no ha podido vencer el tópico y la monotonía. CARLOS LUIS ÁLVAREZ señala lo difícil de trasladar los dichos del libro al ancho escenario y afirma que a pesar de los momentos felices no se logra el nexo total y deseable. Todo resulta más docente y expreso que sugerido. Y DÍEZ CRESPO habla de que no hay trama, que todo es un crítico divertimento, ligero, sin excesivo rigor y sin principio ni fin. No es propiamente una pieza teatral, se trata de una burla, que al reflejar nuestros “humores”, consigue una toma de conciencia crítica.²¹⁰⁶

Finalmente sobre el montaje se dice que la dirección sirve la obra con un esquemático escenario de eficaz movilidad y estructura y que dentro de él los actores cumplen su cometido con disciplina y buena voluntad, esforzándose por dar realidad teatral al lineal desfile de nuestras culpas.

VALENTÍN. AUTOR: Juan Gil Albert. Adaptación teatral de Juan Luis Iborra, con escenas de Shakespeare traducidas por José María Valverde. DIRECCIÓN: Pedro Carvajal. INTÉRPRETES: Manuel Ángel Egea, Manuel Tiedra, Pilar Marco, Juan Luis Iborra, Daniel Moreno, José Luis Serrano, Francisco Minondo, Luis San Narciso y Armando Rúa. ESCENOGRAFÍA y VESTUARIO: Grupo Margen. Sala Olimpia del 16 de febrero al 6 de marzo de 1983.

*Valentín*²¹⁰⁷ (1964) es una novela del poeta y ensayista Juan Gil Albert (Alicante 1904 – Valencia 1994). Un relato de amor homosexual que se desarrolla en los tiempos de Isabel I de Inglaterra. Se nos cuentan las reflexiones sobre el amor revelado y como este ilumina el sentido y el sinsentido del mundo de un actor, empresario teatral de una compañía, que representa las obras de Shakespeare. El personaje está en la cárcel, donde espera su ejecución, condenado por el asesinato de Valentín. Recuerda sus años jóvenes, su ascendencia de una familia de actores y las circunstancias en que conoce a Valentín, un joven actor que representa papeles femeninos. La novela es un encendido homenaje a

²¹⁰⁶ Todas las referencias críticas sobre este espectáculo aparecen en ÁLVARO, 1976: 3-7.

²¹⁰⁷ Nuestro estudio de la obra toma como referencia el texto GIL ALBERT, 1984.

Shakespeare, su tiempo y al amor. Juan Luis Iborra hace una breve adaptación teatral de unos cuarenta minutos. En ella un actor mata a otro en escena por celos durante una representación. Richard representa a Otelo y mata en realidad, al tiempo que en la ficción, a Desdémona, pero Desdémona es un muchacho según la costumbre del teatro isabelino. La dramatización del relato consiste en la narración en primera persona de Richard, ilustrada con abundantes escenas de Shakespeare y una de Marlowe, además de alguna escena muda y otras complementarias. Lo real, que tiene forma narrativa, son la objetivación de los pensamientos del protagonista y donde el autor inserta su pensamiento

Millas nos relata que el Grupo Margen Teatro la lleva a escena planteándose mostrar tres niveles teatrales: el realismo del narrador Richard, el manierismo de sus recuerdos sobre vivencias en el teatro y las representaciones de Shakespeare por el conjunto de la compañía.²¹⁰⁸ Haro Tecglen refleja la simplicidad de la escenografía y ve una dirección que se ha dejado llevar más por la expresión corporal y la gimnástica que por el cuidado de las voces, prosodia y entonación y ello no da resultado en un espectáculo donde el texto tiene mucha importancia. Cree que el exceso de homosexualidad en el acento y el gesto de los actores hacen perder la ambigüedad, que hubiera resultado más atractiva.²¹⁰⁹ Y López Sancho lo define como un consomé por la excesiva condensación del texto e incorporación de escenas shakesperianas. Una situación de amor homosexual construida como una reflexión-indagación-interpretación. Un texto refinado, cuyas incorporaciones shakesperianas y musicales tornan en poética, más que en dramático, un espectáculo en el que lo visual predomina excesivamente sobre lo auditivo y la ambigüedad homosexual se muestra de forma obvia.²¹¹⁰

AZAÑA. UNA PASIÓN ESPAÑOLA. Sobre textos de Manuel Azaña seleccionados por José María Marco. INTERPRETACIÓN, DRAMATURGIA y DIRECCIÓN: José Luis Gómez. MÚSICA: Alejandro Massó. ESPACIO ESCÉNICO: Mario Bernedo. Teatro María Guerrero del 29 de junio al 3 de julio de 1988. Se repone del 31 de enero al 3 de febrero de 1990.

Azaña una pasión española es una selección de textos de Azaña, fragmentos de discursos, cartas y ensayos, organizados y fragmentados, adaptados para el monólogo, con los que Gómez reflexiona sobre el polémico personaje. No pretende contarnos su

²¹⁰⁸ Crítica de MILLÁS, J., “Gil-Albert reflexiona sobre Shakespeare”, *El País*, Madrid, 1 de abril de 1983.

²¹⁰⁹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Un cierto amor”, *El País*, Madrid, 19 de febrero de 1983.

²¹¹⁰ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*Valentín*, argumento-investigación sobre el amor en Shakespeare”, *ABC*, Madrid, 21 de febrero de 1983.

historia, ni siquiera hacer un juicio político de la figura y vida de Manuel Azaña, tampoco se dramatiza la etopeya del escritor poco comprendido o del político superior a su tiempo y cuya breve actuación en el agitado tiempo de la Segunda República sigue siendo polémica entre admiradores y detractores. El espectáculo no es nada de eso y es, a la vez, todo eso.

López Sancho habla de una reflexión minuciosa, exigente en matices y conceptos escénicos eficaces, que desarrolla una densa dramatización de los mismos. De ámbito tenebrista, envuelve en penumbras la figura de Azaña. Sin caracterización, ni tics de parecido físico, el actor evoca a Azaña buscando lo característico: “reposados gestos, sutil variación tonal, desde la redacción pausada y reflexiva de una carta de dimisión al tono vibrante de un discurso histórico en las Cortes o la confidencia meditativa en una entrevista periodística”. Una selección textual liberada de cronología. “Azaña va del sillón a la silla de trabajo, de un paseo en la penumbra, al primer plano de una tribuna de orador y en ese ir y venir pausado expresa lo esencial de su pensamiento político, su estricta concepción moral del arte, política y vida”. La representación sube con el progreso hacia el tono de discurso político, de propaganda ideológica. Apenas el texto se apoya en notas intimistas o en apuntes sentimentales.²¹¹¹ Para Haro Tecglen la selección de textos elegidos es discutible al reducir a una hora de representación un pensamiento tan largo y abundante y una vida intelectual y política intensa: “Esta parece hurtar párrafos polémicos o sus fragmentos más dolorosos”. Cree el crítico que el espectáculo busca la nostalgia del pensamiento muerto, de algo que no volverá y para ello basta con un simple escenario, pocos movimientos, luz tenue, espirales de humo que surgen de los ceniceros de gran fumador, una voz muchas veces delgada y más claras otras.²¹¹² Y Alberto de la Hera ve que Gómez, a través de la dramatización de los textos de Azaña, consigue su presencia y sin recordar físicamente al personaje se le ve, se le siente y se le escucha. El monólogo, dice, es una serie de parlamentos separados en tiempo y ocasión y que Azaña pronuncia en “flashes” de su vida e ideas.²¹¹³

DOS CLÁSICOS DE LA NOVELA ESPAÑOLA

²¹¹¹ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Azaña, una pasión española, monólogo tenebrista de José Luis Gómez”, *ABC*, Madrid, 1 de julio de 1988.

²¹¹² Crítica de HARO TECGLEN, E., “Una sesión de espiritismo”, *El País*, Madrid, 1 de julio de 1988.

²¹¹³ Crítica de DE LA HERA, A., “Lección teatral y aproximación a un personaje”, *YA*, Madrid, 2 de julio de 1988.

Dos nuevas versiones, de dos clásicos españoles de todos los tiempos, que se vieron en estos años, fueron los montajes de *El Quijote* y *El Buscón*

EL QUIJOTE. AUTOR: Cervantes. DIRECCIÓN: Adriano Lurissevich. Compañía Telémaco. C. C. Galileo del 24 de noviembre al 6 de diciembre de 1990.

LA VIDA DEL BUSCÓN LLAMADO DON PABLOS. AUTOR: Francisco Quevedo. DIRECCIÓN: Mariano Sánchez. Compañía Teatro del sur. C. C. Galileo del 7 al 18 de diciembre de 1990

CLÁSICOS EXTRANJEROS DE NOVELA EN ESCENA

Dos novelas de James Joyce.

Nacido en 1882. La obra de Joyce resultó muy impactante. Presenta una ruptura estilística y posee implicaciones morales al poner al descubierto los sentimientos y pensamientos más ocultos e íntimos del ser humano. El lenguaje es el gran protagonista. Sus personajes son obligados a mostrar sus virtudes, miserias y perversiones. En ellos el mundo se ve reflejado. Utiliza las más variadas técnicas, que incluyen el monólogo interior que permite expresar tanto la realidad subjetiva como objetiva y que permiten revelar los pensamientos, sentimientos y actos del personaje sin una secuencia lógica, solo dejando fluir la conciencia como ocurre con el pensamiento real (Ferrer y Cañuelo, 2002: 224-225).

LA NOCHE DE MOLLY BLOMM. Basado en el *Ulises* de James Joyce. Versión y dirección de José Sanchís Sinisterra. Intérprete: Magüi Mira, con Manuel Dueso. Escenografía de Ramón Ivars. Grupo de El Teatro Fronterizo. Estreno: Centro Cultural de la Villa de Madrid, del 11 al 20 de enero de 1980. Se repone en el Teatro María Guerrero del 1 al 21 de marzo de 1982. José María Resel sustituye a Manuel Dueso. Se incorporan tres músicos: Vlady Bas, Fernando Sobrino y Elizabeth Virginia.

*La noche de Molly Blomm*²¹¹⁴ es una escritura sobre el famoso último capítulo del *Ulises*, de Joyce, son los pensamientos, a veces inconexos, a veces coherentes, de una noche de insomnio. José Sanchís, que ha hecho la escritura con intención dramática,

²¹¹⁴ Sobre este espectáculo hemos manejado el artículo *El Teatro Fronterizo* en la Revista *Pipirijaina*, Textos N° 11, noviembre-diciembre, 1979.

dice en el programa de mano que la adaptación es una traición, una consecuencia de una serie de infidelidades al texto original. Pero que no importa porque la nueva escritura es eufónica y las infidelidades consisten, sobre todo, en darle más coherencia de relato y en procurarle una cierta teatralidad, dentro siempre de un sistema de antiteatro como es el monólogo largo y con la casi inexistencia de la acción (Programa de mano). Es curioso que este experimento de El Teatro Fronterizo coincida en las carteleras con otro ensayo de antiteatro, el de la versión en monólogo de *Cinco horas con Mario*, que se ha convertido en un éxito comercial. La obra de Delibes apela a circunstancias más directamente españolas, a temas más inmediatos, mientras que *La Noche de Molly Blomm*, en cambio, apela a situaciones permanentes del ser humano, a un cierto fluir del subconsciente.

Según Haro Tecglen, esta dramaturgia y dirección de José Sanchís, debería ser también un éxito comercial, sobre todo por la interpretación de Magüi Mira con su manera de bullir en la cama caliente y dura del insomnio, su dicción de un texto difícil dentro del mundo un poco misterioso de la noche perdida, los matices de la evocación lejana -el Gibraltar de su infancia- o inmediata -la tarde de sexo-, el pequeño balance de su vida, el autorretrato, las esperanzas, todo ello encuentran continuamente en su voz el tono justo. Para el crítico el texto es aceptable aunque prefiera el original y es consciente de que hay que independizar esta creación teatral del texto famoso. Del montaje dirá que su dirección, con una somera pero justa plástica escénica de Ramón Ivars -los pequeños objetos diseminados por el suelo forman parte del ambiente- y con las luces bien colocadas y los lejanos ruidos nocturnos, son parte decisiva del éxito. Y constata que el público, compuesto de jóvenes, posiblemente estudiantes en su mayoría, pero también de espectadores más habituales de teatro, estuvo satisfecho y aplaudió con entusiasmo.²¹¹⁵

Ya en los noventa se verá en cartelera otro título de este novelista y que en esta ocasión es la única obra teatral que escribió este autor. Una obra de teatro en tres actos, de 1915, que se ajusta a las unidades dramáticas de acción, tiempo y espacio y que se había estrenado en 1918. Su título es *Exiliados*

EXILIADOS. AUTOR: James Joyce. TRADUCCIÓN: Javier Fernández de Castro. DRAMATURGIA: Carlo Fabretti. DIRECCIÓN: Carlos Creus. INTÉRPRETES: Joaquín Hinojosa, Miriam de Maeztu, José Sancho y Enriqueta Carballeira. ESCENOGRAFÍA: Joaquín Roy. VESTUARIO: Pedro Moreno.

²¹¹⁵ Crítica de HARO TECGLEN, E., "Lección de antiteatro", *El País*, Madrid, 16 de enero de 1980.

MÚSICA: Luis Lozano. ILUMINACIÓN: John Spradbery. Teatro María Guerrero del 5 al 17 de noviembre de 1991

Exiliados (1915) es una pieza de una gran profundidad psicológica en la que Joyce disecciona los sentimientos de sus protagonistas. Tiene matices autobiográficos -se sabe que algunos diálogos son reflejo de las cartas que escribía a su esposa-. No se puede decir que sea una obra redonda pero explora un cambio en la moral y en las convenciones sociales, aunque resuelto con una cierta ambigüedad. El argumento es sencillo: El escritor Richard Rowan y su mujer Bertha han estado fuera de Irlanda y regresado hace poco. Ellos no están legalmente casados. Bertha ha sido su sostén en los momentos difíciles y gracias a ella él ha podido realizar sus aspiraciones artísticas. El periodista Robert Hand, primo de Beatrice, está enamorado de ella, pero es amigo de Richard y no se ha atrevido a confesar sus sentimientos. Richard siempre lo ha sabido y, a pesar de amar a su esposa, desea que ella y su amigo lleguen hasta el final de esta situación (Diago, 1991b: 63). Tanto director como adaptador coinciden en opinar que es una obra densa y provocativa pero con la ligereza escénica de una comedia de enredo, una solidez teatral ibseniana y un inquietante toque pirandelliano que se muestra en la irreductible ambigüedad e las situaciones. Unas opiniones que contrastan con la de José M^a. Valverde (traductor español del *Ulises*) que habla de un largo y pesado drama donde “el autor ventila problemas personales con escaso logro literario” y la de Josep Lluís Sirera (catedrático de Historia del Teatro Español) que afirma que la obra es un claro ejemplo de errores en la construcción de un texto dramático: “diálogos superfluos que alternan con cambios súbitos en la dirección de estos y en el comportamiento de los personajes, momentos vacíos de acción, diálogos donde se nos explica la vida anterior de los personajes de buenas a primeras, etc.” (Diago, 1991b: 62).

En este mismo artículo Nel Diago hace una crítica del espectáculo del que dice que los defectos ostensibles de *Exiliados* se deben a la falta de pericia y, en parte, al afán innovador del autor, que quiso conjugar el drama con la comedia ligera sin conseguirlo, presentando dos realidades contrapuestas, que no se integran. En el montaje tampoco se logra y la adaptación se limita a eliminar tres personajes, anecdóticos según el adaptador Frabetti, que provoca un énfasis en lo dramático en desdoro de lo puramente cómico, todo ello debido a la supresión del personaje de Archie, el hijo de la pareja principal y elemento clave del conflicto sentimental planteado en *Exiliados* (ob. cit. 62-63)

Flaubert y Dostoievski.

Gustave Flaubert busca borrar las huellas del escritor en la narración de su novela y para ello se sirve de la máxima objetividad, sin la intervención de las opiniones de ningún elemento externo a la propia historia. Escribió *Madame Bovary*, novela por la que fue procesado por ofender a la moral pública con “un realismo vulgar y a menudo ofensivo de la pintura de los caracteres” (Ferrer y Cañuelo, 2002: 166-167).

MADAME BOVARY SOY YO. Sobre textos de Gustave Flaubert. ADAPTACIÓN: Carlo Frabetti. DIRECCIÓN: Carlos Creus. INTÉRPRETES: Enriqueta Carballeira y Miguel Zúñiga. ESCENOGRAFÍA: Carlos Creus. MÚSICA: Luis Lozano. Estreno en el Teatro Marta Guerrero: 30 de junio de 1989, siendo función única.

Madame Bovary (1856)²¹¹⁶ narra la historia de Emma, hija de un campesino rico, que se casa con el doctor Bovary que ha enviudado de su primera mujer. Emma ha sido educada en un colegio elegante en el que a escondidas leía novelas sentimentales. Anhelando imitar a las heroínas románticas de las novelas su vida matrimonial le resulta aburrida. Tiene una hija por la que no siente ningún apego. Emma mantiene una relación secreta con un hombre del pueblo con el que se ve por las noches en el jardín. Emocionada por la pasión de esta relación le propone huir juntos. Él se echará atrás abandonándola. Emma cae gravemente enferma e inicia un periodo de devoción religiosa que termina cuando encuentra otro hombre con quien realizar sus fantasías románticas. Se deja llevar por el entusiasmo y se lanza a una vida llena de lujos que la llevan a contraer importantes deudas sin que su marido lo sepa. Cuando el prestamista reclama el préstamo, Emma busca ayuda en sus dos amantes que hacen caso omiso a sus peticiones. Desesperada se suicida con arsénico. Su marido se entera de sus aventuras más tarde, a través de uno de sus amantes al que le asegura no guardarle rencor. Al día siguiente, el doctor Bovary muere repentinamente.

En *Madame Bovary soy yo* la escena se ilumina lateralmente, con luces como filtradas por persianas, penumbras, creando un ámbito psicológico. El varón que escucha apenas interviene, tan solo una levísima comunicación gestual. El monólogo acentúa así la soledad de Emma. Esta evoca su vida desde el infortunado matrimonio de conveniencia con un pobre médico de pueblo. El monólogo no es interior, se ofrece al espectador. Su

²¹¹⁶ Para nuestro estudio argumental de la obra hemos utilizado FLAUBERT, 1993.

tiempo es largo porque los pecados de Madame Bovary, soñadora, que confunde sus anhelos de vida brillante con sus posibilidades, se producen durante largos años. La buena utilización de telones de oscuro, cambios de luces y movimiento del utilaje para sugerir esa sensación temporal lo consiguen, ya que el vestuario solo cambia en los detalles (Gopegui, 1989b: 59). Carlo Frabetti en el programa de mano nos desvela el resultado de la adaptación. Esta equivale a una selección de los fragmentos más reveladores y su estructuración a modo de retablo con imágenes que ensamblan solas y admiten distintos ordenamientos sin perder fuerza ni individual ni de conjunto.

El monólogo busca respetar la novela y pone en primera persona lo que está en tercera. Tan solo se añade un final de creación propia, que parte de la frase del Flaubert misógino: "Elles prennent leur cul pour leur coeur": "Me han hecho soñar con príncipes azules y palacios encantados, con amores sublimes, con lugares maravillosos, con grandes pasiones y grandes aventuras... y luego me han dado una vida gris, mezquina, sin emoción, sin generosidad... Me han enseñado a amar la belleza para luego negármela, para ponerla fuera de mi alcance... y yo no me he resignado a mi suerte, no me he resignado a esperar la dudosa recompensa de otra vida. He querido vivir aquí y ahora. He luchado contra lo que oprime mi imaginación y mi cuerpo con las únicas armas que tenía. He mentido, he robado, he engañado a mi marido. He gastado más dinero del que tengo, he pedido préstamos que no puedo devolver. Dicen que soy una perdida porque no me he conformado con ser la sombra de un hombre. Dicen que confundo mi culo con mi corazón porque me he negado a ser solo un corazón o solo un culo". El texto sugiere la réplica de una Emma moderna al propio autor y su misoginia. Porque el autor también dijo: "Madame Bovary soy yo", asumiendo como propias la miseria y la grandeza de su personaje, su tragedia arquetípica (programa de mano).

Haro Tecglen ve en el montaje un ensayo escénico con demasiadas pretensiones o un sueño de grandes vuelos con efectos contradictorios. Considera que la novela por dimensión, personajes o descripción de costumbres resulta audaz convertirla en teatro, pero en un monólogo de poco más de una hora, por muy buena intención que haya, es un exceso de confianza que no se corresponde a lo posible. Cree que el montaje tiene problemas considerables que conducen al sopor porque, siempre en penumbra, la actriz

no cambia de tono de principio a fin. La salmodia no cesa y el relato no es comprensible para quien no conozca la novela. El castellano empleado no tiene la fuerza de la prosa de Flaubert y se va apagando. La excelente actriz no encaja en el tipo ni en cómo decir un texto que no tiene la sonoridad del teatro. Todos son buenos pero la imposibilidad de la idea general les mutila.²¹¹⁷

López Sancho también reseña algunas pegas al montaje, comenzando por lo que considera un error inicial del adaptador al partir del título *Madame Bovary soy yo* e identificar creador y criatura. Cree que sería más claro “*Yo soy madame Bovary*” porque la actriz sería la famosa adúltera provinciana, que va explicándose con frases y descripciones de la novela. La protagonista, dice, habla muy poco en ella. Tampoco está muy de acuerdo con el trabajo de la actriz de la que dice que su voz carece de inflexiones dramáticas y que su expresión corporal tiene rigideces. El resultado es una sinfonía monocorde, con un guion sin hilar, que la actriz no consigue. “*Los recuerdos pierden la potencia de conmover y la actriz los dice en el vacío de un patetismo literario no buscado*”. Faltan motivaciones... ella no se envenena desesperada, las deudas que llegan no han sido preparadas, ni el confiado, torpe y pobre marido, que es esencial para comprender el comportamiento de la mujer, existe. Tampoco la esposa infiel muere en el jardín, ridículamente, sobre el tonel que utilizaba como cama para sus entregas amorosas con uno de los amantes. En definitiva concluye que el género no sufre la transmutación apetecida de lo novelesco a lo dramático.²¹¹⁸

Fiódor Mijáilovich Dostoievski (1821) refleja su vida personal en su obra. La grandeza de la misma reside en la profundidad psicológica de sus personajes. Es capaz de descifrar el alma humana con todos sus matices y ambivalencias. En sus obras reflejó un mundo pobre, sórdido, decrepito y hambriento. Su obra cumbre es *Crimen y castigo*. Otras de sus novelas maestras son: *Los hermanos Karamázov*, *Guerra y paz* o *Anna Karenina* (Ferrer y Cañuelo, 2002: 371).

CRIMEN Y CASTIGO. Basada en la novela de Fiódor Dostoievski. DIRECCIÓN: José Carlos Plaza. INTÉRPRETES: Fernando Sansegundo, Asunción Sancho, Ruth Gabriel y Alberto Alonso. Teatro Infanta Isabel del 27 de noviembre al 27 de diciembre de 1998.

²¹¹⁷ Crítica de HARO TECGLÉN, E., “No es ella”, *El País*, Madrid, 2 de julio de 1989.

²¹¹⁸ Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “Era Flaubert quien podía decir *Madame Bovary soy yo*”, *ABC*, Madrid, Madrid, 2 de julio de 1989.

*Crimen y castigo*²¹¹⁹ es la historia que narra la vida de Raskolnikov, un estudiante en la capital de Rusia Imperial, San Petersburgo. Este joven ve trabados sus sueños por la miseria en la que vive el y su familia, debiendo congelar sus estudios por falta de dinero. En la búsqueda de este conoce a una vil y egoísta anciana prestamista. El decide asesinarla no con el fin de robarle, pues el dinero lo regala a una familia necesitada, sino por considerarla un ser inútil para la sociedad. Rasolnikov asume que la sociedad se divide en dos tipos de seres: los superiores, que tienen derecho a cometer crímenes por el bienestar general y los inferiores, que están sometidos a las leyes. Por tanto su única justificación moral es que él sea un hombre superior y por lo tanto no ha de sentir arrepentimiento por su acción. Pero el arrepentimiento lo persigue demostrando que no puede convertirse en un ser superior y que pertenece a la clase que tanto desprecia. Finalmente se entregará a las autoridades, aun sin existir pruebas contra él, y es enviado a las cárceles de Siberia. Sonia, miembro de la familia a quien ayudó, se va con él. Raskolnokov se da cuenta que la ama y quiere terminar su condena para vivir junto a ella.

El Cerdo de Raymond Cousse.

EL CERDO. Basado en la novela *Stratégic pour deux jambons* de Raymond Cousse. Con versión y adaptación de Andrés Lapeña. DIRECCIÓN: José Luis Castro. INTÉRPRETE: Juan Echanove. ESCENOGRAFÍA: Antonio Saseca y J.L. Castro. ILUMINACIÓN: Quico Gutiérrez. MÚSICA: Paco Aguilera. Teatro Albéniz del 16 de febrero al 13 de marzo de 1994.

El cerdo es una comedia, basada en la novela *Estrategia para dos jamones*, hecha monólogo, que cuenta la historia de un cerdo antes de ser llevado al matadero. Lejos de mostrar miedo, el animal, se muestra feliz de ser sacrificado y convertido en alimento, y desde esa serenidad, el cerdo se convierte en un filósofo que elabora críticas agudas de la vida, familia, política, sexo y consumismo. El actor, Juan Echanove, que interpreta este monólogo establece el paralelismo entre estos animales y nosotros y dice que “los cerdos son como nosotros destrazan su espacio físico, lo arrasan y cuando huelen alimentos se comportan como verdaderos asesinos”. Continúa diciendo que cree que “Cousse cuenta una parábola, que sin duda alguna tiene que ver con su muerte pues se suicidó dos años después de escribir este texto” (*El País*, 1-10-1993).²¹²⁰

²¹¹⁹ Sobre esta novela hemos manejado la edición DOSTOIEVSKI, 2005.

²¹²⁰ Crítica de TORRES, R., “Ser un cerdo me ha llevado a un estado de profunda tristeza y melancolía”, Madrid, *El País*, 1 de octubre de 1993.

Para Haro Tecglen esta pasión y muerte de un cerdo pensante, geómetra, vagamente místico y sobre todo existencialista, preso entre las rejas cruzadas del tiempo y el espacio, es un monólogo dentro de una bella y bien iluminada escenografía, que encierra un segundo personaje, invisible pero presente -el porquero- y que nos habla de la relación amo-esclavo, torturador-torturado, opresor- oprimido, Dios y hombre. El azar no existe, el destino está claro y expresado en el “engordar para morir”, y ahora va a llegar la matanza, el tiempo que lleva a la muerte, y la resignación ante lo que ha de suceder. Finalmente nuestro crítico dirá del montaje: “Un buen actor rodeado de un buen equipo y sus grandes méritos capaces de transmitir angustia, desastre, la consciencia de lo que va a pasar y así el teatro ovacionó el triunfo que se merecía”.²¹²¹

López Sancho ve al personaje como metáfora, símbolo, alegoría, que espera su muerte y cuenta su vida en espera de su destino. El espectador escucha el pensamiento de un hombre, encadenado a un ámbito limitado, recluso, sin libertad real, cuya finalidad es crecer, enriquecerse (engordar) asemejándose así a un cerdo y esto además resulta una falsa apariencia porque su destino real es ser utilizado y explotado despiadadamente. Una alegoría por tanto llena de pesimismo. “*El hombre cerdo que se presenta carece de trascendencia, de ilusión de supervivencia, de vida superior y futura, es un ateo*”. El crítico destaca la contradicción que ofrece esta filosofía metafórica y es que el cerdo conoce su futuro y sabe que será sacrificado y aprovechado hasta la última gota de su sangre. Cree López Sancho que para servir esta prolongada y áspera metáfora se abusa de lo negro con un escenario casi en tinieblas. De la música dice que redondea la dura alegoría y que en definitiva el actor, un buen actor, usa un texto ingrato.²¹²²

La filosofía de Platón en el escenario.

Platón es el filósofo griego cuyas obras pertenecen al género literario del diálogo. Prácticamente es el único género que utilizó y consiste en la exposición contradictoria de las ideas en forma de conversación. En el Festival de Teatro Clásico de Mérida se teatralizará una de sus obras filosóficas, la que habla sobre el amor.

²¹²¹ Crítica de HARO TECGLEN, E., “Engordar para morir”, *El País*, Madrid, 18 de febrero de 1994.

²¹²² Crítica de LÓPEZ SANCHO, L., “*El cerdo*. Echanove en una seca alegoría”, *ABC*, Madrid, 18 de febrero de 1994.

EL BANQUETE. AUTOR: Platón. DIRECCIÓN: Iago Pericot. INTÉRPRETES: Benjamín Soriano, Gabriel Garbisu, Rafael Navarro, Carmelo Sagayo, Alfredo Rubio, Hernann Boninn, Lola Muñoz, Luis Molina y Isidoro Fernández. Estrenada el XXXVII Festival de Teatro clásico de Mérida (1991). En Madrid, dentro del VIII Festival de Otoño en la Sala Olimpia del 3 al 6 de octubre de 1991.

*El banquete*²¹²³ o *El simposio* es un diálogo compuesto hacia el año 380 a. C. sobre el amor y que conformó la idea de amor platónico. Se inicia con Apolodoro conversando con un amigo y rememorando diálogos de Sócrates, de cuando ellos eran niños. Cuenta como en el banquete organizado por el poeta trágico Agatón, tras la comida, Erixímaco propone para pasar el tiempo discursos sobre el Amor. Pide a los invitados que improvisen un elogio a Eros pues es un dios importante y rara vez se le alaba. Los invitados van exponiendo su razonamiento y así Fedro dirá que el amor inspira valor, ya que “solo los amantes saben morir el uno por el otro”. En el alma del que ama hay divinidad y Eros es el que más feliz hace al hombre. Pausanias distingue el amor del cuerpo que no dura y el amor del alma que es duradero pero el amor será bello si es honesto. Erixímaco opina que el amor reside en todos los seres y es preciso fomentar el amor legítimo y celeste. Pero respecto del amor vulgar cree que el placer no debe conducir al desorden y así nos procurará una felicidad perfecta. Aristófanes dirá que el amor cura los males que impiden la felicidad. Introduce el mito de las personas esféricas con dos caras, cuatro piernas y cuatro brazos, a los que Zeus dividió en dos mitades convirtiéndolos en seres incompletos y anhelantes de la unión con su mitad perdida. Son las mitades que al encontrarse ya no querían separarse. El amor es el deseo de encontrar esa mitad que nos falta. Ahora habla Agatón que elogia a Eros como el más bello y mejor, el más joven y delicado, que vive en los corazones y en las almas y que es sutil, justo y templado. Y el último en hablar es Sócrates, que contará lo que sabe del amor sin callarse lo que no sea hermoso. Dirá que uno desea lo que no tiene y que el amor es el amor de la belleza, luego el amor no puede ser bello. Y como lo bello es bueno, tampoco el amor puede ser bueno. Si los dioses son bellos y buenos, Eros no puede ser un dios, pero tampoco es humano, por tanto es un demonio. Los demonios son medianeros entre dioses y hombres, la adivinación procede de los demonios. Por una parte el amor no es bello ni delicado pero por otra parte está siempre a la pista de lo que es bello, varonil, atrevido, etc. y como la sabiduría es bella, el amor ama la sabiduría, por tanto es filósofo. El amor consiste en querer poseer siempre lo bueno. El objeto del amor es la producción y generación de la belleza. También la

²¹²³ Hemos manejado en nuestro estudio como texto de referencia PLATÓN, 2004.

inmortalidad es su objeto y el que quiera aspirar a este objeto, desde joven, debe amar a los cuerpos bellos, pero debe amar a todos los cuerpos bellos y además debe considerar la belleza del alma como más importante que la belleza del cuerpo. El diálogo se cierra con la bulliciosa entrada en la celebración de un ebrio, Alcibíades, que habla sobre Sócrates, del que dice que es un sátiro burlón y descarado, que se burla de todos haciéndose el ignorante y que dice que nada sabe aunque hay muchos tesoros en él. A continuación, Alcibíades elogia la figura de Sócrates alabando su templanza y su apego a la verdad, en cuya búsqueda vive consagrado. De esta forma se muestra al lector cómo el propio Sócrates es la encarnación perfecta de los preceptos que él mismo expuso en su discurso. Para ejemplo, Alcibíades narra cómo, a pesar de que entonces toda Atenas reconocía su belleza física, Sócrates rehusó el trato sexual con él.

Seis monólogos y un dialogo final que resultan arriesgados y propician lo estático porque no hay un desarrollo dramático al carecer de conflicto. Un texto conceptual y filosófico que exige una digestión cerebral y cuya palabra es reforzada por el director con acotaciones muy precisas que revelan la personalidad de cada uno de los personajes. El director se enfrenta a ello sirviéndose de las posibilidades que ofrecen las artes escénicas. “La danza, una gestualidad coreográfica, una mímica simbólica, el canto y la música componen un mosaico sobre el que esos seis “prohombres” (Agatón, Fedro, Eriximaco, Pausanias, Aristófanes y Sócrates), sentados alrededor de una mesa y provistos de buen vino, exponen sus puntos de vista sobre el amor”. Una amalgama coherente y globalmente bello, un montaje plácido con soluciones ingeniosas y adecuadas. Una concepción estética estilizada e influida por una concepción pictórica próxima al “realismo simbolista” y de una gran fuerza plástica en cada una de las imágenes. (Fondevila, 1990a: 32-33).

Otras adaptaciones.

MEMORIAS. AUTOR: Giacomo Casanova. ADAPTACIÓN y DIRECCIÓN: Adrián Daumas. INTÉRPRETES: Paco Ferrer y Rosario Ruiz Rogers. Teatro Alfil del 28 de marzo al 8 de abril de 1990.

El espectáculo *Memorias de Giacomo Casanova* está basado en la novela del mismo nombre, *Historia de mi vida*²¹²⁴ escrita por Giacomo Casanova, adaptada para la escena

²¹²⁴ Nuestro referente sobre esta novela es CASANOVA, 2009

por Daumas, y donde se nos relatan algunas peripecias del protagonista a través del diálogo de los actores.

Casanova es famoso por sus conquistas amorosas, se le atribuyen 1321 en toda su vida, según su autobiografía *Histoire de ma vie*. En ella el autor describe con precisión sus aventuras, sus viajes y sus innumerables encuentros galantes. Hizo un relato de estilo realista sobre su vida, donde las aventuras con diversas mujeres son mostradas con elegancia. Esto hizo de él, con el tiempo, el prototipo de amante y aventurero, siendo su apellido -Casanova- sinónimo de conquistador de mujeres. Esta autobiografía, aparte de su valor literario, es un documento para la historia de las costumbres. Una obra importante para conocer la vida cotidiana del siglo XVIII. Se refiere preferentemente a las clases dominantes, nobleza y burguesía, pero también aparecen personajes menos encumbrados. Todos son representados de manera vivísima.²¹²⁵

En este apartado también consideraremos una novela que se repone y que en su día fue adaptada para la escena por José Luis Gómez. El mismo la representó en 1979. Se trata de la versión para el escenario de la novela de Franz Kafka *Informe para una academia* y que en esta ocasión llega de la mano de Suso Medal.

INFORME. AUTOR: Suso Medal. Basado en *Informe para una academia*, de Kafka. DIRECCIÓN y ESCENOGRAFÍA: Suso Medal. INTÉRPRETE: Manuel Manquiña. VESTUARIO: Suso Montero. MAQUILLAJE: Solange Aumaitre. Coproducción con el CNNTE. Estreno: diciembre de 1984 en La Coruña. En Madrid Sala San Pol del 16 al 21 de abril de 1985.

²¹²⁵ Giacomo Casanova, Wikipedia, la enciclopedia libre.

HACIA EL FIN DE SIGLO

LA DÉCADA PRODIGIOSA (1982-1992): CONCLUSIONES

Los años previos a los ochenta fueron una época donde el teatro español no vive solo del escenario debido a la dificultad de estrenar. Hay que considerar el gran número de publicaciones escénicas de la época que engruesan nuestra historia teatral. El teatro en la Transición adquirió un importante cometido, la escena será un lugar de encuentro, reunión y debate sobre los problemas. El teatro utilizará símbolos inmediatos, guiños provocativos y referencias directas. La representación esconde posiciones políticas y asistiendo se participa de temas hasta ahora aletargados, después lo político irá progresivamente dejando paso a lo sexual. Todo el teatro anterior se entierra muy deprisa, y con él a muchos de los que habían trabajado por su cambio.

Desde 1982 con la izquierda en el poder y la perspectiva de entrada en la CEE (Comunidad Económica Europea), la carrera hacia la brillantez del teatro aumenta, al igual que los presupuestos para el mismo tanto centrales como autonómicos. Se habían dado algunos pasos para el cambio en los medios teatrales -la creación del Ministerio de Cultura que regulará las actividades teatrales, la puesta en marcha del CDN en 1978 y la política de ayuda a los teatros estables- pero es a partir de 1983, con el PSOE en el poder, cuando una serie de medidas tratarán de cambiar de raíz el arte dramático español. Se va a priorizar el teatro público y para ello se eleva el presupuesto del CDN y se le equipara a otros centros de producción europea. En este año de 1983 se crea la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) que busca revisar nuestros clásicos, al igual que otras compañías extranjeras hacen con los suyos. Se forma también el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE) en 1984 y cuyo objetivo va a ser investigar las modernas formas teatrales. Ofrecerá espectáculos de montaje complejo y difícil recepción a la par que organiza cursos de formación. Ya en 1985 se crea el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM). Es ahora cuando el Centro Nacional de Documentación Teatral se reconvierte en un órgano de difusión del teatro en España y entre otras cosas publica la revista *El Público* con ese fin. Finalmente en estos años se establece un sistema normativo de subvenciones con el sector privado y pone en marcha una política de ayudas a las compañías.

A mediados de la década las Comunidades Autónomas comienzan a desarrollar su propio programa de artes escénicas potenciándose las dramaturgias propias. Surgen así en las distintas autonomías nuevos centros de producción: el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya en 1981, el Centro Dramático Gallego en 1984, el Centro Andaluz de Teatro (CAT) en 1987 y el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana en 1988.

Es una década donde van a proliferar los festivales. Se incrementan los eventos internacionales a través de festivales como el de Mérida y Almagro o se crean otros nuevos como el Iberoamericano de Cádiz. En definitiva, se busca poner al día el teatro español y para ello se incrementan los presupuestos teatrales de forma espectacular, multiplicándose hasta por nueve, en unos cuantos años.

En 1985 se pone en marcha un plan de rehabilitación de teatros para acondicionarlos a los espectáculos modernos. Por toda España se van a rehabilitar teatros y va creándose la Red de Teatros Nacionales, que ya en la década siguiente había alcanzado a la mayoría de los escenarios. Una década en la que también surgirán salas nuevas, las salas alternativas, pequeñas salas que dan cabida a otro tipo de espectáculos, más minoritarios. Las primeras son la sala Triángulo (1983), la Cuarta Pared (1986), la sala Ensayo 100 (1989) y la Pradillo (1990).

El teatro en los ochenta se va a nutrir de los grupos de teatro independiente, reciclados en *teatros estables*, ya que muchos de estos grupos desaparecen por falta de solvencia económica. Habrá también una renovación de la puesta en escena, que avanzará por el camino de la espectacularidad y una dignificación de la tramoya. De una etapa de grandes volúmenes y módulos transformables se pasa a una preferencia por el espacio vacío, con suelos espléndidos y elaborados, fondos intercambiables por modernas maquinarias y sofisticados vestuarios, que en sí son signos decorativos. Todo ello estará apoyado en la luminotecnia que va ganando importancia en la forma de solución a múltiples planteamientos. La dirección se sitúa en un nivel técnico perfectamente equiparable al resto de producciones europeas.

Se revisan títulos fundamentales de autores emblemáticos como Lorca o Valle-Inclán. Se programan a autores prestigiosos pero del pasado, Ibsen, Chéjov, Brecht, Pirandello... así no hay riesgo en el negocio teatral. Las circunstancias que van a caracterizar el teatro español democrático es la paulatina desaparición del autor como motor de la producción escénica. Si en la transición los dramaturgos tienen que aceptar un papel consuetudinario en los montajes de muchos de los teatros independientes, en los ochenta no entraron en

los reclamos de las nuevas producciones. Se va a hacer mejor teatro pero a costa de no correr riesgos en las carteleras y cuando lo haya debe estar respaldado por una fuerte subvención que compense la posible ausencia de público. De esto se deduce que la escritura de textos salió perdiendo.

Respecto al público será una década en la que se produce un paulatino incremento de espectadores. El público reticente en los últimos años hacia la escena progresista vuelve a llenar las salas cuando estas programan espectáculos maravillosos y nada inquietantes. El teatro se eleva a hecho cultural de Estado y se provoca una inflación de costos y la necesidad de una política de subvenciones discutible.

El teatro español de los ochenta en cuanto a nuevos autores es difícil, los autores anteriores no se premian en el escenario y el cambio generacional no se produce del todo. Las viejas generaciones continúan produciendo textos de interés denunciando comportamientos del poder, aunque sea democrático. Todos tienen textos por estrenar y la mayoría alienta un espíritu de reivindicación de su condición creadora. Los autores iniciados en la Transición, pero con mayor repercusión en los ochenta, se relacionan con los innovadores precedentes pero poseen diferencias estéticas. Aparecen otros dramaturgos, coincidentes con los anteriores, más jóvenes, que plantean cuestiones bastante diferentes a las de sus predecesores en los escenarios. Son los novísimos autores que terminaran por asentarse en el nuevo teatro español. También es necesario señalar la presencia de un buen número de practicantes del teatro (interpretes sobre todo) y de mujeres escritoras. En estos años también se ha producido la peculiar aparición de narradores en el teatro, novelistas o pensadores escriben para la escena, bien redactando textos o adaptando obra narrativa.

La bonanza presupuestaria y estabilidad en la administración, la ilusión de cambio y modernización que se respiraba, se convierte en decepción y escepticismo a finales de 1992. No se ha conseguido que el teatro sea una realidad unívoca en España, sino la suma de diferentes modos de concebirse, producirse y ofrecerse. Por otro lado, tampoco se ha atendido a la ley de mercado porque la intervención del estado adquirió proporciones tan relevantes que rebasan límites y competencias entre la esfera pública y la iniciativa privada. Otro aspecto a considerar es el traslado paulatino de la responsabilidad sobre la actividad teatral, que se ha llevado a cabo, hacia el marco de las competencias autonómicas y municipales. Competencias que en ocasiones se reclaman con carácter exclusivo. El gobierno central se reserva un ámbito propio de alcance nacional e internacional y se produce así una diversificación de la gestión pública que no se traduce

en un mayor número de oportunidades. Se ha producido una acumulación de poder en unas solas manos, un celo en la capitalización política y el surgimiento del protagonismo de los gestores. Los centros dramáticos comienzan a proliferar y existe una predilección por operaciones de prestigio y estrenos espectaculares. Respecto al propio medio teatral persiste el aislamiento e ignorancia. Con todo ello resulta imposible la política global del sector.

Lo positivo había sido el incremento de los fondos públicos por las diferentes administraciones, aunque parte de las inversiones estuvieran mediatizadas y reconducidas en proyectos coyunturales, escaparates de imagen y programaciones fantasmas. Una gran parte ha ido destinada a la inversión en estructura teatral, rehabilitación de los teatros y creación de la red de teatros nacionales donde los programadores, como se ha dicho, adquieren gran protagonismo, convirtiéndose en intérpretes de las demandas ciudadanas, sin crearse equipos de producción que movilicen y descentralicen la actividad.

Los modos de producción existentes son los teatros públicos, las empresas, las compañías y los grupos aficionados. El sector público crece en estos años. El teatro fuera de la administración pública goza de una política de subvenciones. Las producciones privadas no siempre encuentran hueco en la cartelera madrileña, siempre favorable a figuras de rendimiento en taquilla. Las compañías estables se caracterizarán por su voluntad de permanencia, su proyecto de continuidad y la responsabilidad compartida de la gestión. Estas generan su propia infraestructura que les permite sobrevivir en el mercado a cambio a veces de su auto-explotación.

ENTONANDO EL “MEA CULPA”

El Teatro Independiente ha ido desapareciendo paulatinamente en los años ochenta debido a las nuevas condiciones que en el ámbito teatral se produjeron. Ya a mediados de la década el término independiente tiene un carácter casi despectivo. Los grupos o cooperativas pasan a denominarse compañías de teatro. Se han invertido miles de millones y se están restaurando edificios teatrales. La furgoneta se va cambiando por el asentamiento en un teatro. La estructura teatral móvil, que se extendía por toda la geografía, ahora va a reproducir esquemas centralistas, primero en torno al CDN y más tarde a los nuevos centros dramáticos comunitarios. Se está pasando a un teatro más complaciente con el público y por tanto, menos exigente. Algunos consiguieron el éxito sin lucha, con las bendiciones de la Administración y el espejismo de que este nuevo

teatro provocaría una renovación escénica. Pero este nuevo teatro de corte no produce los resultados apetecidos. Las soluciones y formas trasplantadas del teatro independiente se revelan ineficaces en el nuevo sistema. No hay renovación. La movilidad de los espectáculos queda limitada a las giras, que al encarecerse las producciones, quedan reducidas a la mínima, con un crecimiento de presupuestos.

Cuando comienza la década de los noventa el país cuenta con cincuenta y dos edificios teatrales restaurados, vacíos de contenido, en espera de que el teatro de la corte tenga a bien desplazarse a ellos. El teatro continúa sin ser una actividad normalizada en la mayoría del país y mientras, se siguen produciendo espectáculos costosísimos. En 1989 el volumen de inversión pública en teatro se sitúa en 15.000 millones de pesetas y aun así las repercusiones resultan invisibles, persiste una escasa movilidad del teatro a lo largo del país, se produce un descenso de la programación, ausencia de autores, repartos reducidos, teatros vacíos..., en definitiva, un teatro que tiende a convertirse en un cadáver exquisito. Los poderes públicos se habían limitado a invertir dinero sin una política global clara y coordinada y terminan por hacer creer que sin dinero no se puede hacer teatro, cuando lo único imprescindible son las ideas y el trabajo, que son las dos cosas que ahora más escasean en la escena. Por otra parte, hay que reconocer que los causantes del mutis del Teatro Independiente son los propios protagonistas y responsables del movimiento debido a su falta de constancia, por comodidad, por no resistir el desprecio al que sometían su trabajo, por falta de formación y de información y por la ilusión de que la toma de grandes teatros resolvería los problemas. Se olvidó que el teatro consume grandes dosis de energía y es lo único necesario. Muchos llegaron a la dirección de un teatro público o a un despacho administrativo y olvidaron pronto su pasado itinerante, su pertenencia al teatro de grupo. Así perdieron su disponibilidad.

La descentralización administrativa de competencias hace que la gestión de la vida teatral sea un concierto -o desconcierto- a muchas manos y con duplicidad de partituras. Se provoca la existencia de proyectos que se interfieren, políticas que se ignoran o gestiones que se condenan al ostracismo. Es necesario que la racionalidad se imponga y la suplantación de funciones se sustituya con una colaboración abierta.

Con el tiempo, ya en los años noventa, se produce una falta de convicción fuerte hacia el teatro y este pasa a considerarse un prestigioso artículo de lujo. Comienza en esa década un camino hacia una peligrosa indiferencia.

EL CAMINO DE LA LITERATURA TEATRAL²¹²⁶

La escritura teatral se enmarca en la coyuntura económica, política, social y cultural en las que se gesta la creación. El teatro no puede entenderse sin su entorno sociopolítico. Así en los años 60, en España, el objetivo era terminar con la dictadura, se buscaba conseguir la democratización de la cultura, buscar nuevos públicos, elaborar un nuevo lenguaje teatral libre y terminar con la mediocridad mercantilista de muchas compañías profesionales. La urgente necesidad de ello da una estética que está claramente unida a la política. Las obras de la generación realista, del "nuevo teatro español" y de los grupos de Teatro Independiente se sustentan en este objetivo. Frente al teatro franquista y tradicional este otro busca la renovación, la investigación y la experimentación. Un teatro político, ideológico y social, que está interesado por la comunicación con el público. Eran unas décadas de teatro radical en el mundo y del teatro independiente en España. Tras la muerte de Franco se vivió una época de "desencanto". No se cumplen las expectativas de creación en libertad. Se termina con la obra de autores que soportaron la censura teatral durante la dictadura. Se gestó la insultante frase: "no hay autores". Por tanto, si los sesenta fueron años de lucha y de compromiso con voluntad de cambiar la sociedad, los ochenta lo fueron de escepticismo.

Hay un rasgo en el modelo teatral de los ochenta, que ha de ser destacado... la implicación del proyecto en la batalla por la modernidad que caracterizo la política cultural socialista de los ochenta. Esto significaba abjurar de la tradición progresista española hasta volver la espalda a autores, obras y tendencias de los setenta plagado de (molestas) referencias al franquismo y a la lucha antifranquista y con muy pocas connotaciones europeístas, que era lo que interesaba a las instituciones (Sirera, 1996:89-90)

Se pasó de la ingenua esperanza a la irónica desesperación. Aun así existe una generación nacida del CNNTE, de los primeros Centros Dramáticos autonómicos y sobre todo del Premio Marqués de Bradomín que alcanza cierta madurez. Esta generación demuestra como falso ese principio sobre la ausencia de autores, pese a que estos están

²¹²⁶ Algunas de las ideas que aparecen en este apartado tienen como referente la ponencia de María José Ragué-Arias en el III Encuentros de Autores de Teatro, publicada en la Revista *La Ratonera*. Número 7, Gijón, enero 2007. "El universo referencial del teatro. Evasionismo y escapatismo. Perplejidad y compromiso de los autores".

todavía relegados de los teatros públicos y comerciales. El CNNT se convierte en un vivero de nuevos dramaturgos y también en un espacio de reflexión, de confluencia de lenguajes espectaculares o de recuperación de nuestras vanguardias históricas (Sirera, 1996: 90)

Las connotaciones de los años 80 van desapareciendo para acercarse a las del panorama mundial, que cambia sustancialmente al borde de la década de los 90 con la caída del muro de Berlín y la desaparición de la URSS. Ahora se produce un descrédito de la democracia, se evidencia una creciente desigualdad social, una derechización de los gobiernos y, en teatro, la proliferación de espectáculos evasionistas y consumistas. Los hijos del escepticismo ochentista crean de modo mecánico y carecen de sinceridad en su búsqueda por traicionar de forma consciente ese mundo. Todo lleva a estos jóvenes autores a la perplejidad y al escepticismo, un escepticismo que ya reina en las generaciones anteriores habituadas a él desde época lejanas.

A partir de 1984 y la creación del CNTE se aprecia en el teatro español una sensación de fractura con dos consecuencias la primera es un sentimiento de alejamiento respecto del teatro español de finales de los sesenta y setenta (generación del teatro independiente) y la segunda es la adopción de una posición ambivalente hacia autores que se habían consolidado en los primeros años de la década de los ochenta, a los que se acepta un poco como hermanos mayores, sin ponerlos al mismo nivel [...] La consecuencia es el repliegue en los noventa de los autores sobre ellos mismos (sobre su propio grupo), se recurre a la autocita y se pone en peligro la intertextualidad diacrónica, que permite incorporar en la escritura de cada autor antecedentes y referentes históricos y dotar de profundidad cronológica a los género [...] Hay un deseo de negar la historia o de ignorarla y de reinventar el teatro a cada obra, después se va pasando a posiciones más equilibradas (equilibrio entre historia y actualidad) (Sirera, 1996:88)

La evolución de la ciencia y de la técnica, los descubrimientos en el mundo de la comunicación y de la tecnología, influyen en la concepción del teatro. De un teatro crítico, independiente, fruto de la creación colectiva y no basado en el texto, en la España de los años 60 y 70, se pasa a un teatro audiovisual, de imagen, musical, efectista, básicamente comercial, fruto de los cambios políticos y de los avances electrónicos. Por otro lado, desde los años 70 sabemos que el tiempo es irreversible, que la entropía no conduce al

caos sino que genera estructuras disipativas, que la ciencia solo puede aspirar a un conocimiento probabilístico... a raíz de esto cabe preguntarse si el reciente teatro, "nuevas dramaturgias", no son sensibles inconscientemente a este hecho y por eso generan en sus estructuras fragmentarias unidades probabilísticas.

A todo esto tenemos que sumar el actual descrédito de la palabra -ya intuido por Beckett-, el descrédito de las instituciones -expresado por Pinter- y el de la sociedad -manifestado en Müller y Bernhardt-. Todos estos autores junto a otros como David Mamet y Bernard Koltès van a influir con fuerza en las generaciones recientes. Este desconcierto de un mundo cambiante, que frente a ese teatro evasivista y consumista deja a los autores en la perplejidad, no siempre significa que los autores no busquen un teatro honesto, de acuerdo con sus ideas. Los cambios políticos y los avances tecnológicos provocan perplejidad en las jóvenes generaciones y surgen las tentaciones de huida, pero esta perplejidad no significa necesariamente ausencia de crítica y denuncia, ni tampoco ausencia de proyectos. Buena parte del teatro reciente de estas últimas generaciones de autores lo demuestra. Aunque si es cierto que esta perplejidad en la que están inmersos les lleva a textos más interrogativos que afirmativos, a discursos dramáticos más alusivos que explicativos, a palabras abiertas a lo que el discurso no puede decir. Es una dramaturgia que indaga sin atenerse a la lógica causal del encadenamiento de la trama. Es la búsqueda de los límites de la teatralidad y la textualidad.

Las temáticas, desde los años 80, no buscan ya acabar con el franquismo, son más universales. La violencia, la marginación y el paro son temas que constituyen un bloque temático; las relaciones generacionales formarán otro; y las sentimentales, soledad y comunicación, junto con la búsqueda de la identidad, otro. La crítica social y política, que parte de la historia, el mito o la contemporaneidad, constituyen uno de los temas en buena parte de la generación, pero ahora no se refieren únicamente a España sino que incide en toda la sociedad occidental. Estos autores no aportan soluciones pero es cierto que la escritura de las "nuevas dramaturgias" lleva a la denuncia crítica de la sociedad -guerra, racismo, violencia, corrupción, paro, drogadicción, delincuencia-, o les conduce a la problemática de la subjetividad -incomunicación, incompreensión, identidad-, y todos estos son temas no necesariamente ajenos a la situación sociopolítica. Es una escritura que, explícita o implícitamente, reflexiona sobre el teatro y sobre su función en nuestra realidad y en nuestro entorno referencial.

La estética neorrealista de los años ochenta es sobre todo una estética moderna, innovadora, que procesa e incluye las experiencias de los nuevos medios de comunicación, las modificadas costumbres de percepción y el estilo de vida de la gran ciudad. Eso se muestra, sobre todo, en una tendencia a la deconstrucción fragmentaria de la estructura dramática cerrada, en una ruptura de estructuras espacio-temporales unitarias y lineales, en la utilización de técnicas de montaje cinematográficas, en la mezcla de planos de realidad irreales y basados en la experiencia cotidiana real, en la preferencia por lo onírico, lo irracional e inconsciente, en la desintegración de estructuras de personalidad coherentes, en el frecuente juego con referencias intertextuales a la tradición teatral y al cine, en la constante reflexión metateatral, en la inclusión de medios modernos, así como en la desconfianza frente a una función comunicativa, epistemológica y perceptiva del lenguaje (Floeck, 2002: 53- 54).

En nuestro universo referencial de autores prima la juventud y tendemos a olvidar que nuestros mejores autores no son solo los jóvenes. Algunos autores de anteriores generaciones en su obra reciente presentan una rabiosa actualidad. Casos como el de Rodríguez Méndez, que sigue escribiendo con una clara carga social referida a la sociedad española y que su teatro historicista crítico le relega a cierta marginación de la escena. Todos estos autores de la generación realista siguen en activo en los años 90, aunque las generaciones clave de esta década sean los autores surgidos en la década anterior y los que, aparecidos ya en los años 60 con estrenos bajo la dictadura franquista, presentan en esta última década obras importantes (Nuevo Teatro Español). También la llamada "generación perdida" merece un reconocimiento, no solo por motivos políticos sino por el valor de su obra. En ella un López Mozo, de constante evolución formal en su teatro y precursor del mismo con sus primeras obras, en los noventa presenta temáticas y ambientes propios de la joven generación. Y no menos actual es la obra de autores como Alberto Miralles o Benet i Jornet.

La tendencia de la dramaturgia que ya se viene observando desde los años ochenta se encamina hacia un teatro de autor y texto. Un teatro marcado por la postmodernidad:

El teatro actual está marcado por los rasgos típicos de la postmodernidad: diversidad estética, fragmentación de la acción dramática, deconstrucción del personaje, falta de solución y de mensaje, técnicas intertextuales y metateatrales,

acercamiento a la estética del cine y del videoclip, participación del espectador en la construcción de sentido y concentración en la realidad cotidiana de las grandes urbes con los temas correspondientes de la violencia, droga y soledad. Se sigue el modelo de una postmodernidad que combina una estética abierta y fragmentada con un compromiso ético y político (Floeck, 1996: 47).

LA ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

Ya se ha mencionado anteriormente como a finales de los setenta, un grupo de autores y unos cuantos críticos, hastiados del desprecio de empresarios, directores y actores, firmaron un manifiesto en el que denuncian y manifiestan su malestar por la situación teatral del momento. En él se manifiestan las inquietudes de los autores teatrales en ese momento que dicen:

DENUNCIAMOS a grupos teatrales, cooperativas, compañías estables y centro dramático subvencionados por el Estado en cuyas programaciones la inclusión de autores españoles vivos es mínima y en la mayoría de los casos inexistente.

DENUNCIAMOS que el dinero del presupuesto nacional que se destina a la promoción teatral no tiene la primordial finalidad de apoyar la creación nacional como estímulo al progreso del teatro español.

DENUNCIAMOS que los montajes de obras de Chéjov, Ibsen, Strindberg, Schnitzler, Büchner... -autores que dignificarán siempre cualquier programación teatral- estén siendo utilizados como coartadas para ignorar el teatro español actual, ofreciendo dichos montajes como alternativa única a la crisis.

DENUNCIAMOS a los nuevos inquisidores de la cultura, que intentan imponer “con exclusividad” estéticas anacrónicas emparentadas con el naturalismo, apoyándolas además desde sus artículos en los medios de comunicación que dominan.

DENUNCIAMOS el rechazo que tales inquisidores hacen de todo intento de vanguardia y renovación.

DENUNCIAMOS a los críticos con intereses en la industria teatral, que suplen con sus adaptaciones o traducciones de obras extranjeras a las obras originales de los autores españoles y que, posteriormente publican en sus medios informativos críticas -por supuesto elogiosas- de las compañías a las que pertenecen.

DENUNCIAMOS el uso de métodos críticos de dudosa intención tales como hacer extensible en toda una generación el supuesto fracaso del montaje de un autor español.

DENUNCIAMOS la falsedad que supone afirmar que los premios conseguidos por algunos autores españoles son “pequeños y lejanos”, cuando se trata del Lope de Vega, Tirso de Molina, Guipúzcoa, Carlos Arniches, y el de la Real Academia de la Lengua, entre otros

DENUNCIAMOS que la administración teatral española haya aplicado los esquemas de producción del teatro comercial al uso, olvidando la promoción de núcleos de trabajo que permitieran a autores, directores, actores, escenógrafos y técnicos una investigación y prácticas escénicas innovadoras.

DENUNCIAMOS que en España siguen existiendo temas tabúes, variables según las fuerzas políticas que dominan o influyen poderosamente en las programaciones teatrales, temas por los que se margina la producción dramática de ciertos autores.

DENUNCIAMOS, Finalmente, la grave castración y la falta de identidad que supone para la cultura española la ausencia de un teatro propio. (La Calle, 30-01-1979).²¹²⁷

Entre los autores firmantes están J.L. Alonso de Santos, Ángel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Manuel Martínez Mediero, Alberto Miralles, Miguel Romero Esteo, José Ruibal... No es difícil advertir la pluralidad de objetivos del texto y los diversos aspectos que una nueva censura empezaba a imponer en la democracia: falta de subvenciones para distintas formas de producción, ignorar estéticas originales, despreciar la categoría de los premios a los que se presentaban los autores...” (Oliva 2004: 81). Este manifiesto fue contestado de forma crítica por algunos medios, entre ellos Haro Tecglen²¹²⁸, que a su vez tendrá su correspondiente contra-réplica en un artículo publicado por los autores “denunciantes” en el mismo diario.²¹²⁹ En definitiva, todo este cruce de acusaciones que dio lugar a esta puntual polémica y que refleja el malestar de los autores en esos años, se puede sintetizar a través de un editorial de *El País*, que había

²¹²⁷ Artículo, “Autores y críticos denuncian”, *La Calle*, nº 45, 30 de enero de 1979 a 5 de febrero de 1979

²¹²⁸ Crítica, HARO TECGLEN, E. El manifiesto de los denunciantes”, *Hoja del Lunes*, Madrid, 29 de enero de 1979.

²¹²⁹ Artículo, “No pasamos por el Haro”, *Hoja del Lunes*, Madrid, 5 de febrero de 1979.

aparecido un año antes y que resumía la situación teatral de forma malévola, pero con un trasfondo de verdad, en estas frases:

*Los autores no estrenan: los viejos -los antiguos, los de antes- se resignan pero maldicen; los nuevos, que ya tienen canas y ven con angustia que el tiempo se les pasa, elevan su cólera hacia lo que pueden, y se quedan como estaban. Los grupos independientes siguen una vida áspera y pobre: se siguen sintiendo perseguidos y abandonados. Y todos piden dinero (El País, 22-04-1978).*²¹³⁰

Poco más de una década después, en 1991, se crea la Asociación de Autores de Teatro (AAT) para defender sus derechos, cuya presidencia será ocupada por Antonio Buero Vallejo, siendo la vicepresidencia para Lauro Olmo. Un año después se va a celebrar el primer congreso de dicha asociación para estudiar los problemas que afectan al colectivo de autores teatrales y el estado de la escena española. Veremos como la problemática que refieren tiene mucho que ver con la que ya manifestaron en el 1979. En general los autores lamentan una política cultural y teatral que califican de hollywoodense, escarpatista y que fruto de las crisis estéticas ponen en tela de juicio su labor creadora tras la caída de la dictadura.

Alberto Miralles, como moderador, lanza la consigna del congreso que se traduce en la frase “*ser optimistas, solo los muertos no están en crisis*” y Lauro Olmo proclama y reafirma que por encima de quienes proclaman la muerte del teatro “*nosotros estamos vivos*”.

Juan José Alonso Millán, presidente de la SGAE en ese momento, deja patente el desamparo económico y social al que se ven abocados los autores españoles, centrando su discurso en la política respecto a la Hacienda pública y con respecto a RTVE. Y Fermín Cabal muestra como la política cultural socialista ha tendido únicamente a enfatizar las producciones de los centros públicos sin atajar los problemas de base, que llevan a la desaparición del teatro a corto plazo.

Antonio Buero Vallejo se lamenta, a través de una carta leída por su mujer, que los autores de teatro español son los olvidados y menospreciados y pone como ejemplo lo sucedido en la feria dedicada a España y celebrada en Frankfurt, donde en el libro antológico de

²¹³⁰ Editorial, “El desierto en el desierto”, *El País*, Madrid, 22 de abril de 1978.

autores se destacan novelistas, ensayistas y poetas, siendo los dramaturgos una vez más olvidados.

Fermín Cabal presenta datos que demuestran que tanto las recaudaciones, como la participación de público y autores habían disminuido vertiginosamente durante las siete últimas temporadas y lo achaca a la pésima política teatral del gobierno, al desinterés de los centros dramáticos por los autores vivos y a la falta de apoyo de los teatros privados. Se recrimina la existencia de macro-espectáculos fastuosos y las Nuevas Tendencias, que consideran no son nuevas ni buenas pero si tendenciosas. Otro tema en desacuerdo es el de las subvenciones...

Ignacio Amestoy vomita su rabia contra lo vacío del teatro nacional que calificó de teatro de catacumbas y que Luis Araujo llama teatro de guerrillas.

Benet i Jornet destacó como excepción la comunidad catalana –su comunidad- de la que dijo es una autonomía privilegiada, que respalda a sus creadores escénicos, aunque matizó que aún queda mucho por hacer y que subsisten “condiciones angustiosas, olvidos y menosprecios” que deben subsanarse.

María José Ragué Arias presentó la problemática “Teatro Universidad” y el poco interés de esta por los autores de teatro y especialmente por los creadores vivos.

López Mozo afirma que hay una tendencia en los actuales directores-programadores a primar su promoción personal más que el desarrollo global del teatro.

Enrique Gallego expuso datos estadísticos de la situación de los autores de teatro en España y expuso que de los cinco mil autores censados tan solo ciento cincuenta cobran algo a final de año y tan solo seis viven realmente del teatro. Aquí se alzan quejas contra el 15% que la SGAE descuenta a los autores por sus derechos de autor y contra la política de precios populares que deseca la taquilla. Los autores reconocen la causa justa de esta política pero se ven perjudicados por no recibir una compensación a cambio.

En definitiva, lamentos monótonos, algún autoelogio y la queja de Medina Vicario ante tanta preocupación por lo monetario en vez de dilucidar el papel que los autores dramáticos deben jugar en esta sociedad de cara al futuro.

Las conclusiones que podemos extrapolar es que se maneja un concepto de autor teatral que parece estar en vías de extinción, o que ya no resulta válido, tanto para los directores de los centros públicos, como para la mayoría de creadores jóvenes que están entrando en la profesión y los grupos independientes que aún sobreviven. Nuestros viejos autores parece ser que no quieren asumir estos nuevos tiempos y formas.

Lo cierto es que tras este congreso quedaron sin respuesta algunas preguntas importantes. Tras décadas de revulsivos estéticos, de huidas y de regresos al texto, habría que haberse preguntado cómo debe afrontarse la crisis del teatro y la sociedad, como debe incorporarse el autor a un proceso teatral que cada vez abarca más campos, o como relacionarse con los directores que se autoproclaman creadores ellos mismos. **¿De qué teatro y de qué autor estamos hablando?** ²¹³¹

LOS NOVENTA²¹³²

A principios de los noventa se percibe como de la euforia cultural, tras el triunfo de los socialistas en 1982, se llega a un declive en las ilusiones de los artistas tras las celebraciones del 92. Los fastos teatrales de ese año pusieron en tela de juicio toda esta producción teatral y los diez años de poder socialista, llenos de ilusión y energía. Los efectos del 92 fueron devastadores, lo económico se había impuesto a lo imaginativo, a la previsión y a la cordura. Se da paso a unos años de decadencia, desde 1992 a 1996 el teatro carece de proyectos renovadores. Tras el despilfarro del 92 llegan los recortes. Ese año desaparece la revista *El Público* y con ella el espíritu del Centro de Documentación Teatral. En 1994 lo hará el CNNTE que cierra sus puertas al mundo de la creación experimental. El hecho positivo se refleja en la creación de consorcios con el Teatro de la Abadía y El Círculo de Bellas Artes en el 94-95.

En el año 92 ya se había creado la Red Nacional de Auditorios y Teatros Públicos para intentar sacar mayor provecho de lo público a través de una coordinación y mejora de proyectos, que economizase costes y beneficiase a las compañías privadas, con giras más racionales. A la vez se pretende facilitar el intercambio de compañías entre comunidades. Fuera de Madrid la oferta de butacas aumentará. En la capital disminuyen debido al cierre de algún local o por reducción de asientos, debido a reformas en otros, en aras de la comodidad y mejor visión. En la primera mitad de la década hay una pérdida progresiva de espectadores que se irá recuperando hacia final de siglo.

Tras esta primera mitad de década, que presenta la vertiente de una izquierda en declive, llega al poder en 1996 el Partido Popular. Este, después de la crisis económica de 1992, tomará medidas respecto a la política teatral:

²¹³¹ ABELEIRA, JUAN, "Primer Congreso de la Asociación de Autores de Teatro: ¿De qué autor estamos hablando?", Revista *El Público*, N° 89, marzo/abril, 1992, pg. 100-106.*

²¹³² Los datos de este apartado están extrapolados de OLIVA 2002, 2004 y RAGUE ARIAS 2007

Atacará el modelo teatral socialista de teatro público desde tres frentes: primero acusándolo de coartar la libertad creadora del teatro y ponerla al servicio de intereses extrateatrales ideológicos, segundo de constituir un pozo sin fondo de recursos que desvirtuaba la esencia misma del teatro y tercero arrasar con las estructuras teatrales al margen de las instituciones públicas [...] Las medidas que tomarán con respecto al teatro público será limar aquellas aristas que más molestaban a las empresas privadas, y ya está. Solo resulta operativo el tercero de los supuestos y el teatro público arria velas ante el privado y los cambios ideológicos y estéticos producidos son consecuencia de la renovación de los equipos de dirección y no de un debate serio y en profundidad (Sirera, 1996: 91-92).

En este segundo lustro todo se mantiene, nada cambiará, pues para la derecha la cultura supone un campo secundario. La continuidad, que parece segura, traerá cambios. Entre ellos la decadencia del teatro por la necesidad de subvención para abordar proyectos, el cuestionamiento del sistema de ayudas, el exceso presupuestario en los centros dramáticos, el descenso de la producción del teatro privado, la pérdida de presencia en los medios de comunicación y la desaparición de los últimos restos del teatro independiente.

Todo el apoyo al teatro de los años ochenta no tiene comparación en los noventa. La crisis afecta tanto a empresarios como a creadores. Los conservadores al llegar al poder quieren fomentar la dramaturgia española pero sus intenciones se quedaron en eso. El teatro, con un descenso importante de espectadores, está bajo mínimos. En estos años van a aparecer pocos autores que estrenen, la crisis de espectadores se va a mantener y los espacios abiertos al teatro son mínimos. Las subvenciones seguirán cuestionadas por los menos favorecidos y la dramaturgia española seguirá a la cola de programaciones tanto públicas como privadas.

El CNNTE, que nació con el objetivo de la experimentación y la vanguardia, ha desaparecido, creándose dificultades de estabilidad para los representantes del teatro experimental. Este va a ser absorbido por las salas alternativas que se resisten a un teatro comercial. Nacidas como reacción a un teatro marginado por los empresarios y a la búsqueda de una nueva relación actor-espectador, evolucionan hacia la formación de una coordinadora, que a fin de siglo (2000) alcanza ya el número de veinte salas. Pocas

gozaban de subvención pero a mediados de los noventa se abrieron posibilidades a estas. Van consiguiendo dos objetivos, por un lado un público específico con sus propias señas de identidad y por otro una dramaturgia no homologable con la tradicional, aunque no siempre experimental o de vanguardia. En ellas se van a dar tres tendencias, el fomento de un teatro no convencional, el teatro próximo a lo convencional pero en pequeño formato y los que admiten todo tipo de estilos y formas. Todas van a estimular nuevas dramaturgias, teatro de acción visual y experiencias interdisciplinares y logran el estreno de muchos autores salidos de la experiencia actoral y organizativa.

En esta década el autor, aun siendo el origen de la producción escénica, pasa a ser subsidiario. El autor contemporáneo ha perdido consideración social y deja de ser el elemento fundamental del teatro sobre cuyas obras giraba toda la producción. La profesión de autor, entendida como hasta ahora, desaparece con la muerte de Buero Vallejo. Una decadencia cuyo origen, quizás, hay que buscar en el pacto político que durante la Transición silenció a toda la generación de autores antifranquista por resultar incómodos. Esta indiferencia trajo como consecuencia un descenso de dramaturgos. En estos años noventa, el prestigio de la producción inclina la balanza hacia los clásicos y por otro lado existe una adversidad hacia los autores contemporáneos con el pretexto de la baja calidad de sus obras. Esto provoca su escasa presencia en la escena y esta genera una desidia creativa. Los jóvenes autores de estos años dan sus primeros pasos en las salas alternativas y en ellas muestran sus cualidades hasta ser reconocidos.

En estos años se producen menos estrenos de autores vivos, incluso dentro de la comedia comercial. Se recuperan éxitos de años anteriores, se reponen títulos con mucho tiempo y autores extranjeros y se da la espalda así a nuevas creaciones de autores españoles. También se estrenan títulos del cine, adaptando guiones originales. Progresivamente el dominio de la imagen pierde hegemonía y el texto vuelve a ser protagonista. Son textos con pocos personajes y decorado único e incluso tendencia hacia textos contruidos como monólogos. Son tiempos también de mucha publicación y pocos estrenos. Una dramaturgia coyuntural que no ofrece demasiados textos de autores españoles en los últimos años de siglo que merezcan la pena. La línea entre autor comercial o dramaturgo de “entidad” se hace menos tangible e incluso hay autores con obras para teatro comercial y otras para compañías alternativas e independientes.

Los autores que aparecen en los ochenta y en esta década coexisten con los de la generación realista. Estos últimos irán desapareciendo de la cartelera conforme termina el siglo, teniendo sus estrenos carácter de acontecimiento testimonial, con tratamiento de

clásico contemporáneo. Son innumerables sus dificultades como lo demuestran sus numerosas producciones escritas frente a las pocas que estrenan. Lo mismo sucede con la generación simbolista y los jóvenes autores de los setenta. La mayoría de ellos van dejando de escribir o perviven de la publicación esporádica de su obra, tan solo unos pocos perviven acomodando su estilo a las nuevas influencias. En estos años, hasta el teatro más convencional -Moncada, Millán, Diosdado, Salom, etc.-, a medida que finaliza el siglo, va liquidando sus existencias con estrenos regulares pero cada vez más distanciados.

La comedia burguesa va sufriendo una paulatina modificación, el género no ofrece ya una sustantiva diferencia y tan cercano está del público Alonso de Santos (*Hora de visita*) como Gala (*Los bellos durmientes*), Mediero (*El niño de Belén*), Salom (*Mariposas negras*) o Diosdado (*Cristal de bohemia*) en 1994.

Tanto los autores nuevos como los consolidados presentan una homogeneidad en sus intenciones e incluso en sus estilos, aunque procedan de distintas posiciones estéticas y sociales. Se busca la imposición de la palabra frente a lo espectacular, que tanto había primado anteriormente. Los jóvenes autores surgidos en los ochenta y noventa "opinan" sobre la actualidad, el terrorismo o la corrupción. A veces no dan respuestas, pero reflexionan a partir de un hecho. Su obra suele reunir, en su escritura teatral, todas las constantes de las llamadas "nuevas dramaturgias" pero de forma comprometida. También es cierto que se dan obras que demuestran lo contrario.

Madrid, que hasta ahora ha sido la capital del estreno por antonomasia, en estos años, dejará de serlo. Hay una tendencia hacia un mayor desarrollo del teatro en las Comunidades. Allí se estrenan con frecuencia nuevos autores, que aun a costa de estar en un circuito más limitado, el de su comunidad, al menos aseguran el estreno. Estar en la cartelera madrileña ya no es una de sus máximas pretensiones. Ahora muchos autores que no podían estrenar lo harán y será más fácil que un autor desconocido estrene en provincias a que lo haga en Madrid.

En estos Centros periféricos, en la década ochenta, se estrenaron 103 obras de autores españoles contemporáneos. De estos autores son mínimos los que llegan a la cartelera madrileña y si lo hacen es en alguna muestra o en pequeñas salas y por muy pocos días. Así que según nuestro estudio, los autores que aparecen en este grupo de nueva generación son una mínima parte del total de la geografía española y todo como consecuencia de la descentralización del teatro. Estos autores noveles son en su mayoría desconocidos y su obra no publicada. Solo tendremos noticias de ellos cuando por azar

algunos espectáculos sorprendan en algún festival o muestra y sea reclamado por los circuitos estatales.

Ser autor contemporáneo está condicionado a la supervivencia y al mercado teatral porque si no pueden estrenar, antes o después, dejan de escribir. Lo mismo que pasó con generaciones anteriores. En estos años tanto los autores de la cantera como los jóvenes tienen dificultades para estrenar y son estrenados ocasionalmente y, casi siempre, en salas alternativas, lo que supone un presupuesto insuficiente para producción y publicitación.

El público compra lo que le venden pero los autores escriben para el público. El teatro no tendría que ser minoritario, ni alienante para un público "popular", pero son años donde se asimila público a taquilla y esto produce una cartelera con mucho "hablar en necio" y pocas y valiosas investigaciones teatrales. El teatro se convierte en objeto de consumo y se rige por la economía, el mercado y el brillo social. Todo ello con la complicidad de gentes de teatro acomodadas y oportunistas, que controlan la burocracia teatral y la complacencia del público aburguesado que va al teatro cuando tiene que ir y aplaude cuanto tiene que aplaudir. Los teatros se llenan así de mediocridad, de música facilona y de risas sin sentido.

Las grandes producciones, adecuadamente publicitadas en los medios de comunicación, suelen ser teatro de consumo. Un teatro comercial, musical y, en el mejor de los casos, espectaculares producciones de teatro clásico. Son tiempos de pensamiento único que provocan la falta de diversidad en las propuestas teatrales. Sirve lo que genera dinero. La calidad es la cantidad. La guerra por las audiencias ha calado en el teatro, aunque para ello haya que recortar lo problemático. Si alguien se molesta, las cifras bajan. La mejor manera de no molestar es no decir nada. La mejor manera de no decir nada es decir lo que ya se ha dicho mil veces. La cartelera de hoy podría ser la de hace veinte, treinta, cuarenta años: zarzuelas, histriones, recitados, ripios... *El teatro avanza con pasos gigantescos hacia el siglo XIX.*

ESTADÍSTICA DE FIN DE SIGLO

A finales de siglo Madrid tiene un 42,58 % del total de recaudación que junto con Barcelona supone el motor indiscutible de la actividad escénica del país. Barcelona supone el 14,49 % de espectadores sobre el total del país.

A principios de los noventa se produce una crisis de oferta y demanda de la actividad escénica que va a ir reactivándose en el último lustro de siglo, junto con la consolidación de sectores minoritarios, salas alternativas y los teatros del consorcio.

El público madrileño evoluciona hacia un gusto por el musical, la danza y el teatro lírico en detrimento de los géneros dramáticos.

Escasa presencia de compañías extranjeras en la cartelera. Mayor interés por la dramaturgia española que extranjera y relevante papel de Madrid en la marcha de las artes escénicas en España. En números absolutos encontramos 46 autores vivos españoles en la temporada 94/95, en la 95/96 serán 42 y aumentarán hasta 47 en las temporadas 96/97 y 97/98.

Entre el 1994 y 1998 el 56 % de los espectáculos son de autores españoles. Este porcentaje se reparte entre un 40,3 % de autores vivos, un 7,26 % de autores clásicos y el 8,86 % de autores contemporáneos.²¹³³

HACIA DÓNDE VA LA DRAMATURGIA EN LOS NOVENTA

El teatro de los noventa desde un punto de vista socio cultural oscila entre el individualismo y el compromiso:

Hay una pérdida de confianza, por parte de los autores, en las utopías políticas, las soluciones totalitarias de los problemas sociales, el reconocimiento logocentrista de la realidad, la constitución de sentido coherente, así como en la capacidad del idioma para lograr una reproducción objetiva de la realidad. La dramaturgia se va a caracterizar por una percepción que se inspira en una estructura elíptica y fragmentaria, así como en la sucesión acelerada de imágenes y sonidos del cine, la televisión, el videoclip y el cómic (Floeck, 2007: 49).

Los autores vuelven la vista hacia temáticas recurrentes: hay una vuelta a la esfera de lo privado en las relaciones, en la búsqueda de la identidad y en las crisis psicológicas de cualquier tipo; retratos de modelos de soledad, aislamiento o temas sexuales tabú. Junto a esto se encuentran los problemas sociales como la violencia, el mal uso de las drogas, la xenofobia, la alteridad cultural y étnica y los conflictos raciales. A menudo, ambos

²¹³³ SANTOLARIA SOLANA, CRISTINA, “Los Teatros de Madrid (1994-1998)”, Edita Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1999.

campos van unidos, ya que los problemas privados aparecen como expresión de deficiencias y carencias sociales. La soledad existencial, la incapacidad de comunicación y la marginalidad social se condicionan con frecuencia entre sí. La violencia domina la gran ciudad, tanto en lo privado como en lo social. Esta, la violencia, es el tema central del autor contemporáneo, pero no en cuanto a represión política o social sino como explosiones de violencia privadas e interpersonales. Otras temáticas menores son el problema de la culpa y la penitencia, la cuestión de la muerte, los temas históricos, donde la reivindicación revisionista de las décadas anteriores reaparece, pasando a menudo a un segundo plano, tras la representación de problemas individuales de personalidad o tras el esfuerzo por autorreafirmarse a través del recuerdo y la incorporación del pasado más reciente (Floek, 2007: 49- 50). El mismo autor refleja cómo se configuran formalmente las obras, de las que dice hay gran variedad de formas:

Va desde dramas cerrados y estructurados a la manera aristotélica, pasando por la alineación de secuencias de imágenes poético-míticas con estructura musical de fondo o la variación de un tema en una sucesión de escenas cortas en forma de monólogo interior, hasta piezas con estructura de fondo narrativa, en las cuales se entretajan diálogos y pasajes narrados o se expresan diferentes niveles de la narración en el flujo de conciencia de un personaje. La paleta lingüística va igualmente desde registros poético-literarios, pasando por un lenguaje coloquial hiperrealista, hasta la estilizada imitación del argot juvenil específico. Pero a pesar de todo el pluralismo mencionado pueden destacarse algunas tendencias bastante claras. No es el modelo mimético de proveniencia aristotélica lo representativo; dominan el teatro de fin de siglo formas de una yuxtaposición de secuencias de acción dramática fragmentadas y deconstruidas, con final abierto (Floek, 2007: 50).

Bajo la creciente influencia de la percepción de la realidad de la postmodernidad, se han fortalecido estas tendencias experimentales, y el resultado es un teatro que se caracteriza por la deconstrucción, la fragmentación, la polisemia y los finales abiertos

AUTORES CON ESTRENO EN MADRID DURANTE LOS NOVENTA²¹³⁴

A) Autores con trayectoria anterior a estos años

ALFONSO ZURRO (Salamanca, 1953) es autor y director, profesionalmente siempre vinculado a Sevilla, desde donde desarrolla su trabajo como autor y director de escena. Como autor, de sus obras estrenadas destacan: *El canto del gorrión* (1982), *Pasos largos* (1983), *Farsas Maravillosas*²¹³⁵ (1985), *Carnicerito, torero* (1987), *Por narices* (1990), *Retablo de comediantes* (1993), *Bufonerías* (1994). También *Quién mal anda*, representada en el Teatro del Circulo de Bellas Artes del 23 al 27 de octubre de 1996 dentro del espectáculo *Por mis muertos*, realizado por Teatro Geroa-La jácara. Después estrena *A solas con Marilyn* (1998), que llega a Madrid bajo la dirección de Andrés Lima, representándose en la Sala Cuarta Pared en 1998. Después escribe *Las Bragas* (2007), que se representa en el Círculo de Bellas Artes en marzo de 2008 y *En el monte del Olvido* (2009), escenificada en el Teatro Español (Sala Pequeña) el 1 de abril de 2010. Otras obras suyas son: *El extraordinario vuelo de los ángeles*; *Un mordisco en el corazón*; *La pelota*.

EDUARDO GALÁN (Madrid, 1957) es un dramaturgo, guionista, novelista, profesor de Lengua y Literatura y ensayista español. Pretende acercar al público la realidad del hombre de nuestro tiempo. En su obra *La sombra del poder* (1988) habla de la autoridad y sus influencias. Posteriormente estrena *La posada del arenal* (1989) en colaboración con Javier Garcimartín. Suyas son también *Pareja de damas* (1991), *El espantapájaros de Mojapiés* (1991), *La silla voladora* (1992), *Anónima sentencia* (1992) representada en Centro Cultural Galileo del 29 de abril al 9 de mayo de 1993, *Mujeres frente al espejo* (1996) que estuvo en el Teatro Alcázar del 30 de marzo al 23 de junio de 1996. En su pieza *La amiga del Rey* (1994) ofrece una visión de la relación entre Felipe IV y la Calderona, teatro histórico y retrato de la España de ese momento amargo y difícil. En *La sombra del poder* (1998) aborda el tema de la autoridad y sus influencias, también en colaboración con Javier Garcimartín. Después vendrán *Mujeres* (1998) y *Memoria y olvido (Argentina 76 - nunca más)* (2002), esta última escrita conjuntamente con Arturo

²¹³⁴ Los títulos que parecen en negrita son las obras que llegan a la escena madrileña.

²¹³⁵ ONETTI, ANTONIO y ZURRO, ALFONSO, *La puñalá. Farsas Maravillosas*, Ed. Centro Andaluz de Teatro (CAT), Sevilla, 1992.

Roldán y Luis Lorente. Más textos suyos son *Tres hombres y un destino* (2004), *La curva de la felicidad o la crisis de los 40* en colaboración con Pedro Gómez (2004), *Esperando a Diana* (2005), *La mujer que se parecía a Marilyn* (2007), *Felices 30* (2009), *Maniobras* (2010), *Historia de 2* (2012), *El Capricho soñado (paseos teatrales)* (2012), *Hombres de 40* (2013).

EDUARDO LADRÓN DE GUEVARA (Madrid, 1939) es periodista y autor teatral que ha escrito obras como *Volviste u Only You, amor mío*. Suyas son también *Coto de caza* (1983), *Bisonte* (1985), *Cosa de dos* (1986), *UVI: Cuidados Intensivos* y, el título que aparece en la cartelera madrileña en 1992, *Próxima parada felicidad* (1992).

B) Autores con trayectoria anterior y Premio Bradomín

RODRIGO GARCÍA (Autor español, nacido en Argentina, 1964, pero afincado en Madrid). Es uno de los más notables dramaturgos del cambio de siglo en España. Fue accésit en 1987 al Premio Marqués de Bradomín por *MACBETH Imágenes*, y en 1988 obtuvo otro accésit con *Reloj*²¹³⁶, que se estrenaría en la Sala Pradillo en 1995. A destacar sus obras: *Acera Derecha* (1989), estrenada en la Sala Mirador el 30 de marzo de 1990, por la Compañía La Carnicería Teatro y después representada en el Centro Cultural Galileo dentro de la Muestra de Teatro Madrileño de ese mismo año 1990; *Martillo* (1989); *Matando Horas* (1991), que se estrena en la Sala Pradillo, representándose del 4 al 28 de abril de 1991; luego viene *Prometeo* (1992) que se presenta en la Sala Pradillo 5-6 1992; *Tempestad* (1992) se representa en la Sala Olimpia del 11 al 14 de marzo de 1993; *Notas de cocina* (1994) en la Sala Pradillo del 3 al 20 de noviembre de 1994 y que se repone en la misma sala en 1995; *Nova* (1995); *El dinero* (1996), que se estrena en la Sala Cuarta Pared en 1996; *El carnicero español* (1997), en la Sala Pradillo 1997; *Protégeme de lo que deseo* (1998) estrenada en la sala Cuarta Pared en 1998.

El mismo, Rodrigo García, dirigió los estrenos de sus piezas con su compañía, La Carnicería, creada en 1989. Desde sus primeras puestas en escena evidencia su interés por las artes visuales, especialmente la instalación, así como por la función de la música, las canciones y la gestualidad de los actores en la composición de la partitura final de sus piezas. Tras el éxito de *Conocer gente, comer mierda* (1999) representada en la Sala

²¹³⁶ REIZABAL, IÑIGO; ONETTI, ANTONIO y GARCÍA, RODRIGO, *Le petit negre. Marcado por el títex. Reloj*, Premios Marqués de Bradomín 1988, Ed. Instituto de la Juventud, Madrid, 1989.

Cuarta Pared del 2 al 7 de febrero 1999 y *Haberos quedado en casa, capullos* (2000) en el circuito de salas alternativas, Rodrigo García estrena *Somebody to love* (2001) y *Aftersun* (2001). En esta, la implicación física y emocional de los actores Juan Lorient y Patricia Lamas es tan fuerte, que no resulta exagerado hablar de una co-autoría y del inicio de una nueva fase en el trabajo de Rodrigo García, autor que ahora se inclina hacia una dramaturgia corporal, que logra un amplio reconocimiento internacional. Sus siguientes espectáculos, *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's* (2002), *Creo que no me habéis entendido bien* (2002), *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002) y *Jardinería humana* (2003), se presentaron en los principales teatros y festivales europeos, convirtiendo a Rodrigo García en uno de los artistas con mayor protagonismo en la escena internacional de principios del siglo XXI. Otros títulos suyos son *Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2003), *Borges + Goya* (2005), *Matar para comer* (2005), *Arrojad mis cenizas en Eurodisney* (2006), *Aproximación a la idea de desconfianza* (2006), *En algún momento de la vida deberías plantearte seriamente dejar de hacer el ridículo* (2007), *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada* (2007), *Versus* (2008), *Una cosa quería deciros, antes de que se me olvide* (2009), *Muerte y reencarnación en un cowboy* (2009), *InterzisAccesulAnimalelor* (2010), *Esto es así y a mí no me jodáis* (2010), *Gólgota picnic* (2011), *Daisy* (2013)

JUAN MAYORGA (Madrid, 1965), se dio a conocer con *Siete hombres buenos* (1988), que fue accésit al Premio Marqués de Bradomín en 1989. En 1992 fue accésit al Calderón de la Barca con *Más ceniza*, obra que consiguió estrenar dos años después en la Sala Cuarta Pared, el 20 de mayo de 1994. Con motivo de este estreno el crítico Enrique Centeno dirá de él que es *un autor que ofrece un producto de acabado perfecto, con un conocimiento profundo de las claves teatrales, de una construcción verdaderamente original*. Después vendría el estreno de *El sueño de Ginebra* (1995) en la Cuarta Pared el 4 de agosto de 1996, de referencias históricas. Finalmente da el salto al escenario del teatro nacional María Guerrero con la pieza *Cartas de amor a Stalin*, bajo la dirección de Guillermo Heras, allí permanecerá desde el 8 de septiembre al 7 de noviembre de 1999. Esta obra, de referencias históricas, retrata el enfrentamiento entre el opresor y el oprimido. Otras obras suyas son *El traductor de Blumemberg* (1993) en la que denuncia el nazismo actual, *Angelus Novus*, *El jardín quemado* (1996) de corte histórico. También escribe *El Gordo y el Flaco* (1998), *Sonámbulo*, *Himmelweg*, *Animales nocturnos*, *Palabra de perro*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *Job*, *Hamelin*, *Primera noticia*

de la catástrofe, El chico de la última fila, La tortuga de Darwin, La paz perpetua, El elefante ha ocupado la catedral, La lengua en pedazos, El crítico (Si supiera cantar, me salvaría), El cartógrafo, Los yugoslavos, El arte de la entrevista y Reikiavik.

También tiene piezas breves reunidas con el título de *Teatro para minutos*. Están formadas por *Concierto fatal de la viuda Kolakowski* y ***El hombre de oro***, estrenada por el Grupo El astillero en la Sala Cuarta Pared, dentro del espectáculo ROTOS y bajo la dirección de Carlos Rodríguez, el 2-6-1996. Un año después estrena ***La mala imagen***, el 23-10-1997 en la Sala Cuarta Pared, con el mismo director y grupo y titulado FOTOS. Otras piezas breves suyas son: *Legión, El Guardián, La piel, Amarillo, El Crack, La mujer de mi vida, BRGS, La mano izquierda* (2000), *Una carta de Sarajevo, Encuentro en Salamanca, El buen vecino, Candidatos, Inocencia, Justicia, Manifiesto Comunista, Sentido de calle, El espíritu de Cernuda, La biblioteca del diablo, Tres anillos, Mujeres en la cornisa, Método Le Brun para la felicidad, Departamento de Justicia, JK, La mujer de los ojos tristes, Las películas del invierno y 581 mapas.*

MAXI RODRIGUEZ (Asturias, 1965). Actor, dramaturgo, guionista y director de escena. Centra su trabajo en la comunidad asturiana. Entre sus obras están: *Ondas* (1985), *Gaita y María* (1986), *El mío coito o la épica del BUP* (1987), *El swin del maletín y otras acciones* (1988) y *El color del agua* (1989) que obtuvo el Premio Marqués de Bradomín en 1989. Luego escribe *Alucina Colombina* (1990), *Tris/Travel* (1992), *The curran 3* (1993) y ***¡Oé, oé, oé!*** (1994), que parodia la actualidad del momento, con el fútbol como telón de fondo, y que se estrena en el Teatro Fígaro de Madrid el 4 de abril de 2001. Otros títulos suyos son *Píldoras de cabaret* (1995), *El arte que hizo pub* (1996), *Muchocuento* (1996), *La caseta* (1998), *El lóbulo y las orejas* (1998), *Terminal 3* (2002), *Miedo escénico* (2002), ***El mimo*** (2005), que es un monólogo incluido en el espectáculo “GRITA SIDA”. Y sus últimas obras son *Las aeróbicas* (2007), *Crece* (2009), *Low cost* (2011) y *Colgados* (2012).

C) Autores de los noventa con Premio Bradomín

ANTONIO ÁLAMO (Córdoba, 1964). Un autor convertido en uno de los valores del teatro español. Entre sus estrenos destaca, el Premio Marqués de Bradomín de 1991, ***La oreja izquierda de Van Gogh***, representada por la Compañía Atalaya del 4 al 7 de marzo de 1993. Luego tiene *Agujeros* (1992), *Los borrachos* que recibió el Premio Tirso de

Molina y que estrenó el CAT con dirección de Alfonso Zorro, *Pasos* o el título *A bocados*, que es un espectáculo de varios autores (Antonio Álamo, Rafael Gordón y Charo González) estrenado en la Sala Olimpia del 9 de abril al 25 de mayo de 1997. Después vinieron *Los enfermos*, representado del 18 al 28 de noviembre de 1999 en el Teatro de La Abadía dentro del Festival de Otoño y que luego continua hasta el 2 de enero del 2000, *Grande como una tumba*, *Caos* (2000), *El punto* (2003), *En un lugar de la niebla* (2005) que se estrena en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, *Yo Satán* (2005) estrenada en el Teatro Bellas Artes de Madrid, *Cantando bajo las balas* (2007) estrenada por el CDN en la Sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán, *Patadas* (2009), *La maleta de los nervios* (2009) y *Copla Negra* (2013), estas dos últimas representadas por el Grupo las Chirigóticas, la primera en el Teatro Alfil y la segunda en la Sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán

YOLANDA PALLÍN (Madrid, 1965). Autora que consigue un accésit al Bradomín por *La mirada* (1995). Otros textos suyos son *Hiel* (1993), *Tierra de nadie* (1994), *Los restos de la noche* (1995), *La mirada* (1995), *D.N.I.* (1996), *Como la vida misma* (1996), *Lista negra* (1997) estrenada en la Sala Cuarta Pared en 1997, *Los motivos de Anselmo Fuentes* (1998) estrenada en la Cuarta Pared en 1998 y una trilogía en colaboración con otros autores llamada *Trilogía de la Juventud I* -trilogía de la juventud, por estar escrita por tres jóvenes autores y I, por ser el primer título que se ofrece de los tres que lo conformaran finalmente-. El primer espectáculo fue *Las Manos* (escrito junto a José Ramón Fernández y Javier G. Yagüe, Compañía Cuarta Pared, dirigido por Javier G. Yagüe, 1999). Luego escribe *El diario del Sol rojo* (1999) y a continuación termina la trilogía, *Trilogía de la Juventud II* con el espectáculo *Imagina* (escrito junto a José Ramón Fernández y Javier G. Yagüe, Sala Cuarta pared, 2001) y *Trilogía de la Juventud III* con el espectáculo titulado *24/7*, también en colaboración y representada en la Sala Cuarta Pared.

ITZIAR PASCUAL (n., 1967). Su dramaturgia comienza en los noventa con *¿Me concede este baile?* (1991). Seguirán *Confort* (1992), *Me llamo Blanca* (1992), y un texto breve *Memoria* (1994). Después escribe *El domador de sombras* (1994) y su primer estreno que será *Fuga*, en 1995, en la Sala Pradillo de Madrid, obra que después pasó al C. C. Galileo del 6 al 17 de diciembre de 1995. Al año siguiente estrena *Holliday aut* (1996) en la Sala Ensayo 100 y en 1997 obtuvo el accésit del Marqués de Bradomín con

la obra *Las voces de Penélope*. Otros títulos suyos son: *Postal del mar* (1997), *Blue Mountain* (1997), *Miauless* (1997), *Entre bromas y veras*, *Proyecto Pére-Lachaise*, y *Pared*

BORJA ORTIZ DE GONDRA (Bilbao, 1965) es un dramaturgo destacado dentro de su generación. Entre sus textos teatrales tenemos *¿Dos?* y *Metropolitano* (1992) que fue accésit del Premio Marqués de Brandomín. Con *Dedos (vodevil negro)* obtuvo el codiciado premio Marqués de Brandomín en 1995 y se estrena en la Sala Olimpia del 13 de enero al 14 de febrero de 1999. Otros títulos suyos son *Mane*, *Thecel*, *Phares*, *Herida en la voz*, *Hacia el olvido (Exiliadas)*, *Mujeres: tomas*, *Perro del mejor amo*, *Del otro lado*, *Tu imagen sola* (en colaboración con Pablo Iglesias Simón), *Memento mori*, *Duda razonable* y *Miguel de Molina, la copla quebrada*.

PACO ZARZOSO (Puerto de Sagunto, 1966) está ligado a la comunidad Valenciana y Catalana. Es actor, director y dramaturgo. Se inicia con *El afilador de pianos* (1992). Desde entonces ha escrito casi una decena de piezas y estrenando prácticamente todas. Entre ellas *Un hombre, otro hombre* (1995) o *Nocturnos* (1995). En 1996 gana el Marqués de Brandomín con *Umbral* (1996). Otras obras suyas son *Cocodrilo* (1998), *Ultramarino* (1998), *Mirador* (2000) o *Exilio* (2001). También ha compartido autoría con Lluïsa Cunillé, con quien escribe *Intemperie* (1996), *Viajeras* (2001) y *Húngaros* (2002). No tiene ningún estreno en estos años en Madrid, aun siendo un autor reconocido.

FRANCISCO ORTUÑO obtiene un accésit al Premio Marqués de Brandomín por *Corre* (1991) y estrenará *Don Juan frente al espejo* en la Sala Cuarta Pared en 1997.

D) Otros autores de los noventa:

JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ (Madrid, 1962), autor cuyas raíces están en el realismo y la épica, en clave de experimentación escénica, es Premio Calderón de la Barca por la obra *Para quemar la memoria* (1993), estrenada en Salamanca, Teatro Juan del Enzina, el 14 de diciembre de 1995, para hacer posteriormente temporada en la Sala Cuarta Pared de Madrid, dirigida por Guillermo Heras. José Ramón Fernández, en colaboración con Rafael Lassaleta y Ángel Solo, escribe *Sangre iluminada de amarillo*, que se estrena en el Centro C. Galileo del 23 de noviembre al 4 de diciembre de 1994.

También en colaboración con Fernando Doménech, Juan Antonio Hormigón y Carlos Rodríguez, estrena en la Sala Olimpia, en 1994, *¿Qué hizo Nora cuando se marchó?* Después vendrán *Mariana* (1995), estrenada en la Sala Cuarta Pared en octubre de 1995 por la actriz Esperanza Elípe y con dirección de Pablo Calvo, *El silencio de las estaciones* (1995), *Dos* (1996), que se estrena en Madrid en la Sala Cuarta Pared, 1996, dentro del espectáculo *Rotos* dirigido por Carlos Rodríguez. Seguirán *Las mujeres fragantes* (1997), estrenada en Madrid, Sala Cuarta Pared, el 8 de diciembre de 2002 con dirección de Adolfo Simón, y *Una historia de fantasmas* (1997), representada en la Sala Cuarta Pared de Madrid en 1997, dentro del espectáculo *Fotos* dirigido por Carlos Rodríguez. Otros títulos son *El cometa* (1998), *La tierra* (1998), que es un texto finalista del Premio Tirso de Molina de 1998, estrenado en Madrid, en la Sala Cuarta Pared, el 23 de febrero de 2007, *La hierba* (1998), *Estado hormonal*, que está escrita en colaboración con Margaret Jova y estrenada en la Sala Pradillo en mayo de 1998, y *El criado del rico mercader* (1999), pieza breve, escrita para el espectáculo *Sopa de radio*, que se estrena en Barcelona en 1999, bajo la dirección de Oriol Grau.

Escribe la *Trilogía de la juventud* en colaboración con Yolanda Pallín y Javier Yagüe, que se compone de las piezas: *Las Manos*, estrenada en la Sala Cuarta Pared, dirigida por Javier G. Yagüe en 1999; *Imagina*, estrenada en la misma sala en 2001; Y 24/7, estrenada en Salamanca el 23 de octubre de 2002, también con dirección de Javier García Yagüe. Las obras de la *Trilogía de la juventud* se han mantenido en repertorio de la compañía Cuarta Pared hasta noviembre de 2004.

Otras obras suyas son: *Treinta grados de frío*; *Mano Amarilla*, que se estrena en la Sala Cuarta Pared de Madrid en 2003; *Nina*, que es Premio Lope de Vega 2003 y con estreno en el Teatro Español de Madrid el 1 de junio de 2006 y bajo la dirección de Salvador García Ruiz; *Si amanece nos vamos*, *Juan Belmonte*, *Ombradellaserá*, *Me perdí en tus ojos*, *Hoy es mi cumpleaños*, *El que fue mi hermano (Yakolev)*,... y *Monólogo de la perra roja*, estrenada en diciembre de 2004, en la Casa de América de Madrid, como parte del espectáculo *Puntos Cardinales*, con textos de Juan Mayorga, Jorge Sánchez y Favio Rubiano, dirigido por Favio Rubiano. Posteriormente escribe *Meteco*, estrenada en septiembre de 2005, en la Sala Cuarta Pared, dentro del espectáculo *Exilios*, que dirige Guillermo Heras, *Sueño y Capricho*, *Un momento dulce* o *La felicidad*, obra estrenada en Madrid en mayo de 2007. Su última obra, *La colmena científica o el café de Negrín* (2009), se estrena en el CDN, con dirección de Ernesto Caballero.

JUAN CARLOS RUBIO (Córdoba, 1967) es guionista, director de teatro y dramaturgo. Su aparición en cartelera es con *Esta noche no estoy para nadie*, en el Teatro Fígaro, del 15 de enero al 5 de abril de 1997, estrenada con dirección de Joaquín Vida y protagonizada por Esperanza Roy y Nicolás Dueñas. Otros títulos suyos son *Las heridas del viento* (1999), *Tres* (2000), *Qué trío!!!*, *Ellas quieren y él no puede*, *El bosque es mío* (2001), *10* (2001), que se estrena con dirección de Tamzin Townsend y protagonizada por Juan Luis Galiardo, *¿Dónde se esconden los sueños?* (2004), *Epitafio* (2004), *Humo* (2005), estrenada con dirección de Juan Carlos Rubio y protagonizada por Juan Luis Galiardo y Kiti Mánver. Y sus últimos títulos hasta el momento son *Arizona* (2006), estrenada por el CDN en 2013, *No quemes la vida* (2007), *100 metros cuadrados* (2007), “*Concha. Yo lo que quiero es bailar*” (2011) y textos para el espectáculo *El manual de la buena esposa* (2012).

JORGE MÁRQUEZ (Sevilla, 1958) es autor y director teatral, ha escrito una docena de obras y dos novelas. Entre sus piezas dramáticas figuran *Hazme de la noche un cuento*, estrenada en el Teatro Bellas Artes el 9 de abril de 1991, *Títeres de la Luna*, *Coraggio, miasignora* y *La tuerta suerte de Perico Galápago*, estrenada por el CDN, en la Sala Olimpia, del 18 de abril al 12 de mayo de 1996.

JAVIER GARCÍA MAURIÑO es autor teatral y guionista cinematográfico. Ha sido comentarista teatral en distintas publicaciones. En 1994 obtiene el Premio Lope de Vega de teatro con su obra *Picospardo's*, que se estrena y representa en el Teatro Español del 27 de abril al 15 de octubre de 1995. Otros títulos suyos son *¿Dónde estás que no te veo?* (2003), que es una pieza para café teatro, *Lupe y Lope* (2005), *Una conferencia* (2007), *Un hombre sencillo* (2009).

JULIO ESCALADA es actor, director, dramaturgo, que cuenta con las obras *Acércate más*, estrenada en el teatro Alfil en 1994, *Reservado el derecho de admisión* (1997), *Te vas, me dejas y me abandonas (Mutis)*, estrenada en el Teatro Reina Victoria de Madrid del 5 de febrero al 12 de abril de 1997 y que luego pasa al Teatro Infanta Isabel del 12 de abril al 7 de junio 1997, *Primavera (Cuatro estaciones)* (1999), *Verano (Cuatro estaciones)* (2000), *Invierno (Cuatro estaciones)*, *Sois la bomba*, que se estrena en 2006, *En el borde* (2006), *Otoño (Cuatro estaciones)* (2006) y finalmente *A tientas*, que es una historia de cuatro compañeros de una empresa de ventas, unidos por lazos afectivos, que

van dirimiendo sus diferencias o afianzando sus querencias en la sala de personal, entre "café y café", a lo largo de una semana.

ANDRÉS SOPEÑA MONSALVE (Madrid, 1948), profesor de Derecho y escritor. Se dio a conocer, en 1994, con *El florido pensil*, que es un ensayo atípico, en clave de humor y apoyado en una inteligente ironía, sobre la educación en la escuela de la España franquista. El éxito del libro fue fulminante, constituyendo todo un fenómeno editorial sin parangón. Fue adaptado al teatro por el grupo Tantaka, con más de dos mil representaciones y enorme éxito de público. En 2002 fue llevado al cine por el director Juan José Porto. En Madrid se vio en el Teatro del Círculo de Bellas Artes, del 16 al 20 de octubre de 1996, con tan enorme éxito, que se repone en el Teatro La Latina del 5 de noviembre de 1997 al 28 de junio 1998.

JOSÉ CARLOS SOMOZA ORTEGA (La Habana, Cuba, 1959) escritor español. Tiene publicadas varias novelas y algún cuento. Para teatro escribe una pieza en 1997 titulada *Miguel Will*, y que se estrena en el Teatro de la Comedia del 31 de octubre al 30 de noviembre de 1997.

IGNACIO MARTÍNEZ PISÓN CAVERO (Zaragoza, 1960) es un escritor y guionista cinematográfico. Una de sus novelas más populares, *Enterrar a los muertos*, recrea un hecho real acaecido en la Guerra Civil, que narra las pesquisas del escritor estadounidense John Dos Passos, tras la muerte, a cargo de la inteligencia soviética, de su traductor y amigo José Robles Pazos. Ha hecho adaptaciones para el teatro de sus obras, como por ejemplo *El filo de unos ojos*, que se estrena en el Teatro María Guerrero (Sala Margarita Xirgu) el 28 de abril de 1990 y después pasa al Teatro Albéniz el 10-2-1991.

JUAN JOSÉ MILLÁS (Valencia, 1946), escritor y periodista, tiene una obra abundante en el género de la narrativa. En el teatro se estrena con un monólogo escrito para Magüi Mira titulado *Ella imagina* (1994), que se estrena en el Teatro María Guerrero, con dirección de José Carlos Plaza y estará del 5 al 29 de mayo de 1994.

ANTONIO MUÑOZ DE MESA (Madrid, 1972), es un actor, guionista, director, productor y presentador. Colaborador de la Compañía de teatro Uroc, para la que escribe.

En 1995 estrena en colaboración con **Francisco Bustos** la obra *Que puñeta de maleta*, que se representa en el Centro Cultural Galileo del 25 de enero al 2 de febrero de 1995. Después vendrán *Torrijas de Cerdo* (1996), estrenada en el C. C. Galileo en 1997, *María La Negra* (1996), *Clown Quijote de la Mancha* (1997), *Internautas* (1998), *La Familia Solfa* (2000), *Tongo* (2002), *Objetos Perdidos* (2003), *Qué es la Vida* (2004), *Romeo y Julieta* (2005), *Las Inalámbricas* (2007), *El Secreto de Miss Mundo* (2007), *El niño colchón* (2009), *Cyrano de Nueva Orleans* (2012), *La Visita* (2013), *Una vida robada* (2013), *Otro gran teatro del mundo* (2013).

ELVIRA LINDO GARRIDO (Cádiz, 1962), escritora y periodista, ha abordado el periodismo, la novela y el guion televisivo y cinematográfico. Dentro de su narrativa hay que señalar la serie de novelas protagonizadas por Manolito Gafotas y la serie de relatos del personaje Olivia. Dentro del teatro tiene las obras *La ley de la selva* (1996) y *La sorpresa del roscón* (2004). A señalar los guiones televisivos o cinematográficos como *La primera noche de mi vida* (1998), *Manolito Gafotas* (1998), *Ataque verbal* (2000), *Plenilunio* (2000), *El cielo abierto* (2000) o *Una palabra tuya* (2008). En los noventa estrena *La ley de la selva* en el Teatro Alfil, que se representa del 29-12-1995 al 7-1-1996.

E) Actores y directores que escriben para la escena:

EMILIO GOYANES (Madrid, 1960), ha trabajado como actor con Comediantes, Kalandraka Bekereke y Cambaleo (1983- 1992). En este último tiempo será guionista de los espectáculos de Cambaleo titulados *Amargi* (1983), *Ave Roc* (1984), *Teatraco II* (1985), *Espectáculo* (1986), *Vivir* (1987) y *Muy frágil* (1988). Luego va a trabajar en Andalucía con Lavi e Bel (1993-2008), siendo guionista y director de los espectáculos *A moco tendido* (1993), *Paradisi* (1994), *La luna* (1996), *Cómeme Cruda* (1997), *Hotel Calamidad* (1998), que se representa en la Cuarta Pared del 18 al 20 de febrero 1999, *Marco Polo* (1999), *Amador Buenaventura* (2000), *Cabaret Caracol* (2000), *Lavidada* (2001), *Yai* (2002), *A Todo Trapo* (2002), *Cabaret Nómada* (2004), *Rueda con Mozart* (2005), *Petit Cabaret* (2005), *Sol y Luna* (2007) y *Cabaret Líquido* (2008). También con Vagalume en Andalucía (1999-2005) crea como guionista y bajo su dirección los espectáculos *La pajarraca* (1999), *Romeo y Julieta* (2002) y *De perdios al río* (2005).

LUIS LÁZARO (1958-2012) era actor, autor y director de teatro y guionista de televisión. Entre sus obras se cuentan *Melilla tuvo que ser*, y dos piezas que se estrenan juntas, en el Teatro Alfil del 23 de mayo al 4 de junio de 1995, y que se titulan *Noche de paz* una y *Soy de España* la otra. Luego llega a los escenarios *Sois todas unas...*, representada en el Teatro Reina Victoria del 14 de agosto al 15 de septiembre de 1996. Otros títulos en su haber son *El fin del mundo*, *No nos gustó la guerra de Corea...*

NANCHO NOVO (n.1958) actor que ha estrenado *Poor Johnny* (1986), *Maloficio* (1989), en el Teatro Alfil el 5 de febrero de 1990, y *Malditas seas* (1991).

LAILA RIPOLL CUETOS (Madrid, 1964) es una directora de escena y dramaturga. Entre sus obras destacan *La ciudad sitiada*, que se estrena en la sala Cuarta Pared el 12 de febrero 1999. Otras piezas son *Los niños perdidos*, *El día más feliz de nuestra vida* y *Atra Bilis*.

CARLOS SARRIÓ es actor, iluminador, director, dramaturgo. Pertenece a Cambaleo Teatro desde 1982. Como dramaturgo ha escrito los siguientes textos teatrales: *Trasiego* (1992), espectáculo de humor y gabardinas; *No me vengas con historias* (1994), espectáculo de humor absurdo, estrenado en la Sala Pradillo en 1995; *Pequeño gesto desde el horizonte de sucesos* (1997), espectáculo sobre la vida cotidiana y la física cuántica; *Apeadero* (1998), que es un espectáculo homenaje a los poetas españoles de los años 50 y que escribe en colaboración con otros; *Diálogos en el paraíso* (1999), espectáculo de “mal humor” que analiza si este mundo en que vivimos es el mejor mundo posible; *Trastornos* (2001), estrenado en el Festival de Otoño de Madrid 2001, un espectáculo en clave de humor sobre algunas enfermedades; *A quien madruga...* (2002), espectáculo en clave de humor sobre las creencias y los dioses menores; *Para nada diálogos* (2003), espectáculo homenaje al conocimiento que se hace alrededor de una mesa; *Error 108* (2004), espectáculo sobre la inercia, y para dos actrices; *Diálogos* (2005), espectáculo en el que después de estar hablando, todos con todos y unos contra otros, durante una hora y cuarenta minutos, se llega a la conclusión de que lo mejor sería estar calladitos, en el caso de que esto sea posible; *Al pie de la letra* (2006), espectáculo en el que, por mucho que lo intentamos, se ve imposible encontrar una solución a la que tenemos liada en este planeta, eso sí, desterramos de nuestro idioma algunas palabras inservibles.

F) Autores vinculados a su comunidad.

Son aquellos que, vinculados a su respectiva comunidad autonómica, no estrenan en Madrid pero que escriben en esos años y continuaran haciéndolo en los sucesivos. Tan solo aparecen en la cartelera madrileña ocasionalmente en alguna muestra o certamen.

ROBERTO VIDAL BOLAÑO (Santiago, 1950 - 2002) escritor y actor, vinculado a su Galicia natal y con obra anterior a nuestra década. Su obra está marcada por la estética de la derrota y la crítica de la modernidad. Defendió una recuperación de lo popular. Cultivó el teatro histórico, alrededor de la figura de Rosalía de Castro. Sus obras recogen y mezclan las corrientes estéticas del realismo, simbolismo, surrealismo y expresionismo. Son piezas en las que se destaca y cuida el diálogo con el público. Entre sus piezas están: *Laudamuco*, *Señor de Ningures* (1976), *Leidaiñas pala morte do Meco* (1977), *Androïdo na rua* (1978), *Bailadela da morteditosa* (1980), *Agasallo de sombras* (1984), *Cochos* (1987), *Saxo tenor* (*desgracia arrabaleira improbable, entre loucos, gánsters, chulos, currantes e putas*) de 1991, representada en Madrid en la Sala Olimpia del 18 al 21 de febrero de 1993, *Días sen gloria* (1992), *As Actas Escuras* (1994), *Angelitos* (1997), *Rastros* (1998), *O Día que os Chífanos Deixaron de Zoar* (1999).

ANA VALLÉS está ligada al teatro compostelano con la compañía Matarile, dedicándose a la exhibición de espectáculos de teatro y danza contemporánea, entre ellos *Andante* (1991), *Café acústico* (1992), *Deriva* (1993), *Café de noite* (1993), *Treinta y uno (31)* (1994), representada en la Sala Mirador en 1996, *La casa en primer plano* (1994), *Museo* (1995), *Zeppelin N°7* (1996), escenificada en la Sala Mirador en 1996, *Negro e negro* (1996), *12 Rounds* (1997), en colaboración con Baltasar Patiño, *Strangers in the night* (1998), *Teatro para camaleón* (1998), *The queen is dead* (1999), *Primeiro movimento: para figuras brancas* (2000), *A brazo partido* (2001), *Quen te quere, quen te chama* (2002), *Sin sombra de duda* (2002), *Acto seguido* (2003), *Píe izquierdo* (2005) realizada con Carmen Werner, *Historia natural, (eloxio do entusiasmo)* (2005), *Truenos & misterios* (2007), *Animales artificiales* (2008), *Cerrado por aburrimiento* (2009), *Staying alive* (2013)

JOAN BAIXAS dirigió la compañía Teatre de la Claca (1967-1988). Presenta su trabajo en todo tipo de espacios, que van desde la calle y centros populares hasta lugares emblemáticos. En 1991 llega a la Sala Olimpia con *Árbol tembloroso*, representándose del 24 al 27 de octubre de 1991.

JOAN CASAS (n.1950) escritor catalán de narrativa y poesía. Es el adaptador de *El banquet* (versión dramática del dialogo de Platón, concebida por Iago Pericot, estrenada en catalán en Barcelona en el Teatro Romea en 1989 y finalmente en castellano en Mérida y Madrid en 1990) (visto en el capítulo anterior). Dentro del género teatral tiene las obras *ReadyMade* (1990), *Después de la lluvia* (1991) -que nada tiene que ver con el texto del mismo título de Sergi Belbel-, *Nus* (1990), *La platja*, *Els jugadors*, *Tresillo* (textos breves, 1991), *Al restaurant* (1992), *Nocturn Corporal* (1993), *L'últim dia de la creació* (1994), *DesNudos*, representada en la Sala Olimpia del 24 al 27 de febrero de 1994, y *La ratlla dels cinquanta* (1996).

JORDI SÁNCHEZ, autor vinculado a Cataluña, tiene en su haber las obras *Mitad y mitad*, *Asesinos todos*, *R.I.P.*, *El gran día*, *Mamá*, todas en colaboración con Pep Antón Gómez. Con Joel Joan escribe *Escusas* y con Sergi Belbel *Soy fea* (ver Belbel). En 1996 estrena en solitario *Krámpack*, que se representa en el Teatro Fígaro del 9 de febrero al 17 de marzo de 1996. Otros títulos suyos son: *Fum, fum, fum* y *Mareig*.

SARA MOLINA (n.1958), que realiza su trabajo en la comunidad andaluza, es directora, actriz y autora. En sus trabajos da una predominancia al elemento plástico. En los noventa centra la atención en lo fragmentario (entendido como lo nimio, como lo roto o como lo aludido). Su espectáculo *Tres disparos, dos leones* (1993) incluía fragmentos textuales de Francis Bacon, Marguerite Duras, Paul Auster, Botho Strauss, John Berger y de la propia directora, así como material verbal de los actores e incluso restos de improvisaciones desechadas o caminos de trabajo interrumpidos. Los textos no son interpretados, son, más bien, citados, del mismo modo que son citadas las músicas, los gestos e incluso el proceso mismo de trabajo. Multiplica las mediaciones, construye teatros dentro del teatro, sustituye las arquitecturas formales por reglas de juego e invita al público a participar con sonrisas cómplices o apelaciones tímidas. Entre sus espectáculos cuenta con *Crazy Daisy* (1990), representada en el Teatro Alfil el 25 y 26 de mayo de 1990, *El último gallo de Atlanta* (1992), *Cada noche* (1993), el mencionado

Tres disparos, tres leones (1993), *Entre nosotros* (1996), que se representa en la Cuarta Pared en 1996, *Noús in perfecta armonía*, estrenada en la Sala Pradillo en 1997, *Hécuba, nómos y músicas de las ciudadanas* (1997) y *Mónadas* (2003).

CHEMA CARDEÑA (Córdoba, 1963) es el nombre artístico de José María Gómez Cardena, dramaturgo, actor, director. En Valencia va a desarrollar casi toda su producción teatral. En 1990 funda la compañía L´Americana Teatre, con la que inicia su carrera como autor con las obras *Aquí Radio Andorra* y *Anoche fue Valentino*. Después vendrán sus trilogías de Teatro Clásico Europeo (*La estancia*, *La puta enamorada* y *El idiota de Versailles*) y la trilogía Helénica (*El banquete*, *La reina asesina* y *El ombligo del mundo*). Ha escrito más de veinte obras. De ellas *La puta enamorada* se estrena en el Teatro Infanta Isabel donde permanece del 5 al 27 de junio de 1999.

JUAN CARLOS ORDÓÑEZ (San Sebastián) estrena varias obras. El éxito rotundo le llegó con *Pregúntame por qué bebo*, representada en el Teatro Maravillas del 12 de agosto al 7 de septiembre 1997. Otros títulos son *Un hombre confuso*, estrenado en el teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, *La Malvadez*, *Golpe a la crisis*, *Donostia de lejos, de cerca...*

G) Viejos autores que estrenan en Madrid en los noventa

FERNANDO MARTÍN INIESTA (Cieza, 1929 - Lorca, 2005) fue un poeta, dramaturgo, ensayista y narrador, que en los noventa entra en la cartelera madrileña, por primera vez a pesar de su dilatada carrera como dramaturgo. Escribe para teatro *La señal en el faro* (1958), *Yatto* (1958), *Los enanos colgados de la lluvia* (1959), *El parque se cierra a las ocho* (1960), *Final de horizonte* (1962), *Andamio* (1963), *La tierra prometida* (1983), *No hemos perdido aun este crepúsculo* (1987), *Receta del soufflé de bacalao* (1987), *Tres piezas rotas* (1987), *El barco en la botella* (1988), *Trilogía de los años inciertos* (1989), *Cantón* (1991), *Teatro canalla* (1997), *El ramo de flores* (1998), *Dos pisadas en el tiempo* (1998), estrenada en el Centro Cultural de la Villa en 1998, *Los hijos de Saturno* (1999), *Concierto desafinado* (1999), *Más teatro canalla* (2001), *Como lo habéis demandado* (2001), *Irene y el domador de estatuas* (2001), *Tierra de nadie* (2001)

JOSÉ LUIS MIRANDA (Málaga, 1939), poeta y dramaturgo español, que durante la década de los años sesenta estrenó sus primeras piezas teatrales. Obras significativas como *Cartas marcadas* y *Jaque a la dama*. A pesar de un comienzo de éxito, optó por alejarse de los escenarios durante cerca de un decenio. Luego volvió con la deslumbrante pieza **Ramírez**, obra premiada con el Tirso de Molina (estrenada, en Madrid, en 1990) y continuó con *La niña del almanaque* (1997), *Transbordo* (1998), **En el hoyo de las agujas**, obra galardonada con el premio Lope de Vega y estrenada en el Teatro Español del 13 de mayo al 14 de junio de 1998. La característica principal de su teatro es un acentuado talante poético y renuncia a cualquier tentación realista para situarse dentro del romanticismo evocador de espacios irreales y figuras evanescentes, muy cercano a la mística.

CARMEN RESINO DE RON (Madrid, 1941) es una dramaturga, que escribe teatro desde fines de los sesenta. Se inspira fundamentalmente en el teatro de vanguardia, en especial en el del absurdo. Ha escrito casi cuarenta títulos de esta clase, principalmente drama histórico. Logró estrenar *El presidente* (1970), *Cero* (1970), *Colisión* (1971), *La sed* (1974), *Camino de destrucción* (1975), *¡Dinero, dinero, dinero!* (1977), *Ultimar detalles* (1984), *Espejos rotos* (1984), *Personal e intransferible* (1988), *La bella Margarita* (1990) y **Pop y patatas fritas** (1990), esta última estrenada en el Teatro Reina Victoria el 6 de junio de 1991. Aun así la mayoría de su producción permanece sin pasar a las tablas e incluso inédita. Entre otros títulos están: *¡Mamá, el niño no llora!* (1982), *Ulises no vuelve* (1983), *El oculto enemigo del profesor Schneider*, teatro breve (1990), *Auditorio* (1991), *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* (1992), *No, no pienso lamentarme* (1995), *Esencia de mujer* (1995), *Las niñas de San Ildefonso* (1995), *Bajo sospecha* (1999), *La recepción* (2001), *De película*, teatro diverso (2001), *...Son los otros* (2001), *El hijo polimorfo* (1998), *Amazonía* (2001), *La última reserva de las pieles rojas* (2003), *La muerte de Bill G.* (2003), *Ultimar detalles*, teatro breve (2004), *El tablero de nácar* (2005), *Orquesta* (2005), *La boda* (2006), *Allegro (ma non troppo)* (2007), *A vueltas con los clásicos* (2008).

ENRIQUE RUBIO ORTIZ (Ciudad Real, 1920 - Barcelona, 2005) es un periodista, pionero de Televisión española (1959-1979). Entre sus libros destacó *La Timoteca Nacional: Enciclopedia de la picaresca española* (1984) y *La Timoteca Nacional: Olor*

a timo (2000). Basado en sus escritos estrena, la obra, ***Los timadores***, que se representa del 11 de enero al 2 de febrero de 1992 en el Teatro

MANUEL RUIZ CASTILLO es un escritor huido del mundo de la escena en la década de los setenta para entregarse a su labor de guionista y realizador de cine y televisión, pero retorna con inusitada fuerza al teatro con el estreno de ***Eutanasio***, en el Centro Cultural de la Villa el 1 de noviembre de 1996. *Eutanasio* es una comedia de humor negro en la que se analizan las relaciones de pareja, entre un majareta y varios arquetipos femeninos.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ (Madrid, 1947) es un dramaturgo, crítico musical y traductor español. Autor de varias obras entre las que destacan *Carmencita revisited*, *Nosotros que nos quisimos tanto*, *Penas de amor prohibido*, *Os propongo un brindis*, ***No faltéis esta noche*** (Premio Lope de Vega), representada en el Teatro Español del 19-12-1996 al 12-1-1997, *El vals de los condenados*, y *Las gradas de San Felipe y empeño de la lealtad* (2006)

H) Otros autores, otros estrenos.

M. GONZÁLEZ estrena ***Clowns*** en el C. C. Galileo del 8 al 11 de marzo de 1990.

C. LÓPEZ representa ***¿A dónde...?*** en el C. C. Galileo del 13 al 18 de marzo de 1990.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA estrena ***El bosque de Diana*** en la Sala Olimpia el 20-4-1990.

JOSÉ LUIS MATRÁN estará con ***Tu, yo... y Rosendo*** en el Teatro Reina Victoria a partir del 27-6-1990, que se estrena.

MARÍA LUISA LUCA DE TENA entra en cartelera con ***Un millón por una rosa*** en el Teatro Príncipe Gran Vía el 17-9-1990.

J.M. OLIVERO estrena, con el Grupo Atalaya, ***Espejismos***, en la Sala Olimpia del 24 al 28 de abril de 1991.

JESÚS EDUARDO SANTOS HERNÁNDEZ es escritor, actor, dramaturgo y periodista. Estrena su obra *Mujeres en el armario* en el CC de la Villa en 1991.

CARLOS LÓPEZ GARCÍA estrena una obra cuyo título es *Yo, Pierre Riviere, habiendo degollado a mi madre, a mi hermano y a mi hermana...* en la Sala Pradillo del 24 de octubre al 3 de noviembre de 1991.

MANUEL GUTIERREZ ARAGÓN, director de cine, estrena bajo el auspicio del CDN, su obra *Morirás de otra cosa* en el Teatro María Guerrero el 21 de abril de 1992.

EMILIO CARBALLIDO estará con *Orinoco* en el Teatro Infanta Isabel del 18 de febrero al 25 de abril de 1993.

ELENA ARMENGOT estrena con la Compañía Bekereke *Cuando el hielo arde*, estrenada en la Sala Pradillo el 19-1-1992.

ÁNGEL GARCÍA SUAREZ representa *Thriller imposible* en el CC de la Villa el 21-5-1992.

CARLES SANTOS llega a la Sala Olimpia el 1 y 2 de octubre de 1993 con su texto *La greña de Pascual Pincanya*.

JOSÉ TRIANA estrena *La noche de los asesinos* en la sala Pradillo en 1997.

I) Otros títulos de estreno:

Grita de **JOSE LUIS RAIMOND** en la Sala Olimpia del 24 de marzo al 23 de abril de 1995.

Agua con limón de **VALLE HIDALGO** en la Sala Cuarta Pared, 1995.

Hijos del habitáculo de **JUAN ALBERTO LÓPEZ** en la Sala Cuarta Pared, 1995.

La traba de **SEVERIANO GARCÍA** en la Sala Cuarta Pared, 1995.

Alkabaret con todas las purgas de **EDUARDO FUENTES** en el Teatro Alfíl del 29-12-1995 al 14-1-1996.

La extraña visita de **GREGORIO ZAZURCA** en el Teatro Infanta Isabel en 1996.

Animalario de **ALBERTO SAN JUAN**, estrenado en la Sala Mirador, después en el alfíl del 3 al 15 de junio de 1997.

Angelitos empantanados de **ANDRÉS GAICEDO** en la Sala Olimpia en 1997.

Trío de dos de **JESÚS ALONSO** en el Teatro Alfíl en 1997.

Vagabundos de **JOSÉ FERNÁNDEZ DELGADO** en el Teatro Alfíl 1997.

Una noche italiana de **ANDRÉS LIMA**, actor y director teatral español (Madrid 1961). Vinculado a la compañía de teatro Animalario. Estrena esta obra en la Sala Cuarta Pared en 1997.

Patty Diphusa de **PEDRO ALMODÓVAR** en el teatro Alfíl en 1998, posteriormente se estrenará a nivel nacional una versión teatral de su película *Entre tinieblas*.

J) Otros espectáculos:

Basado en los comic de **Iva**, la Compañía Catalana de Gags presenta dos espectáculos con bastante éxito por toda España. Son *Makinavaja (el último choriso)*, presentada en Madrid en el Teatro Infanta Isabel el 17 de enero de 1991, e *Historias de la puta mili* estrenada en el Teatro Infanta Isabel el 5 de septiembre de 1991.

Los domingos matan más hombres que las bombas, se representa en el Teatro Alfíl del 31 de octubre al 18 de noviembre de 1995, dentro del Festival de Otoño. Después en el Alfíl del 3 al 27 de abril de 1997. Finalmente pasa al Reina Victoria desde el 1 de julio de 1997.

Castañuela 90 el desmadre nacional es un espectáculo de UROC Teatro que estará en el Teatro La Latina del 6 de septiembre al 17 de noviembre de 1996.

Por último señalar otros showmans con grandes éxitos y popularidad, cuyos espectáculos aparecerán en cartelera más profusamente en los años noventa. Entre ellos **PAVLOVSKY** con ***¡Pavlovsky es otra cosa!*** en el Teatro Calderón del 7 al 30 de junio de 1991 o **ELOY ARENAS** con ***La risa va por signos*** estrenada en el Príncipe Gran Vía el 30-11-1990.

K) Nuevos grupos

T TEATRE, compañía catalana, cuyo primer espectáculo son *Cuentos misóginos*, que no llega a la cartelera madrileña. Si lo hará, y con gran éxito, con su espectáculo ***Hombres***, que se representa en el Teatro Marquina del 18-8-1995 al 16-6-1996 y posteriormente con ***Criaturas***, estrenada en el Teatro Lara del 16 de septiembre 1999 y que se prorrogará durante gran parte del 2000.

LAS VENENO, grupo que nació en 1988 como trío, pusieron en escena varios montajes cómicos como *Radio cabaret* (1990) y ***Veneno pa' ti*** (1991), estrenada en el Teatro Infanta Isabel el 24 de enero de 1991, ambas tienen la autoría de Ferrán Rañé. Son espectáculos en los que hacen humor, interpretan, cantan y actúan. En 1993, Arancha de Juan y Carmen Navarro sustituyeron respectivamente a Pepa Giralte y Monserrat Alentorn, quedando solo entre las integrantes iniciales Gracia Olayo. En esa época pusieron en escena algunos de sus mayores éxitos como ***Air Veneno*** (1994), en el Teatro Infanta Isabel del 11 de mayo al 11 de junio de 1995 y de nuevo con Ferrán Rañé como autor. En 1996 se produce el último cambio en la formación, que de trío pasa a convertirse en dúo con Gracia Olayo y su hermana gemela Sole. A partir de ese momento, compaginan trabajos en televisión con sus espectáculos teatrales, entre los que han sobresalido ***Qué fue de las hermanas Sue?*** (1997), de Félix Sabroso, en el Teatro Infanta Isabel en 1997, ***Tú no tienes la culpa, Federico*** (1999), estrenada en el Teatro Alfíl el 2 de diciembre de 1999, *Vida Sexual del español medio* (2004) o *Antonia Machín* (2006). Sus espectáculos están marcados con su sello personal, "la juerga teatral". En ese estilo

cabe la ironía, el sarcasmo y la acidez, con un lenguaje cuidado que huye de los recursos fáciles y la "sal gorda".

EL GRUPO YLLANA nace en 1991 como compañía de teatro de humor gestual. Estrena *¡¡Muu!!* (1991) en el Teatro Alfil el 16-3-1992, *Glub, glub* (1994), que se estrena en el Teatro Alfil en diciembre 1994 y se repone en el Alfil en 1997. Después vendrá su mayor éxito *666* (1998) representada en el Teatro alfil en 1999 y repuesta desde entonces infinidad de veces, *Hipo* (1999) se estrena en el Teatro Alfil el 9-11-1999, *¡¡De Madrid a infierno!!!* se representa en el Teatro Alfil en 1999. Después vendrán entre otros *Rock and Clown* (2000), *Spingo* (2001), *Splash!* (2002), *StarTrip* (2003), *Olimplaff* (2004), *Buuu!* (2006), *Pagagnini* (2007), *Brokers* (2008).

SEXPEARE grupo que se estrena en esta década con *Yo tengo un amigo que me...*, representada en el Teatro Alfil del 11 al 15 de junio de 1997. Después vendrá *Que pelo más guay* y otras.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1986). “Dagoll Dagom, así nace el musical (*El Mikado*)”, *El Público*, cuadernos, nº 18, noviembre.
- AA. VV. (1987). “Comediants 15 años”, *El Público*, cuadernos, nº 27, octubre.
- AA. VV. (1988). “La Fura dels Baus 3”, *El Público*, cuadernos, nº 34, junio.
- AA. VV. (1988). “La Cuadra en olor de Alhucema”, *El Público*, cuadernos, nº 35, septiembre.
- AA. VV. (1996-2000). *Autoras en la historia del teatro español (1975-2000)*, 4 Vols. Juan Antonio Hormigón (dir.). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- AA. VV. (1996). *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea nº 1*. Alicante: Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
- AA. VV. (1997). *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea nº 2*. Alicante: Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
- AA. VV. (1998). *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea nº 3*. Alicante: Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
- AA. VV. (1999). *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea nº 4*. Alicante: Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
- AA. VV. (2000). *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea nº 5*. Alicante: Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
- ABELEIRA, J. (1990a). “*Amor mortal*, aunque se pierda”, *El Público*, nº 77, marzo/abril, p. 62.
- (1990b). “Catarsis burguesa”, *El Público*, nº 81, noviembre/diciembre, pp. 26-27.
- (1990c). “La arquitectura del sueño”, *El Público*, nº 79, julio/agosto, p. 38.
- (1992a). “Primer Congreso de la Asociación de Autores de Teatro: ¿De qué autor estamos hablando?”, *El Público*, nº 89, marzo/abril, pp. 100-106.
- ABELLÁN, J. (1986). “*Zotal*, de Vitore i Gina: más sencillo todavía”, *El Público*, nº 32, mayo, p. 30.
- (1987a). “Albert Vidal: comer el silencio con cuchara”, *El Público*, nº 43, abril, p. 12.
- (1987b). “Els Joglars. Veinticinco años y un día. Reproches y seducciones”, *El Público*, cuaderno nº 29, diciembre, pp. 51-59.
- (1988a). “*Tier Mon*, un nuevo salto de La Fura dels Baus”, *El Público*, nº 58/59, julio/agosto, pp. 46-47.

- (1988b). *Zotal en la torre de Pisa o el circo al revés*, *El Público*, nº 63, diciembre, pp. 16-18.
- (1992a). “El juego de nunca acabar”, *El Público*, nº 89, marzo/abril, p. 54.
- (1992b). “Un musical de ley”, *El Público*, nº 91, julio/agosto, pp. 6-12.
- (1992c). “*Conjurando el poder de las aguas*”, *El Público*, nº 88, enero/febrero, pp. 20-21.
- (1992d). “Joan Font: Las instituciones se aprovechan de tu trabajo pero no cuentan con él”, *El Público*, nº 88, enero/febrero, pp. 13-16.
- ALAS, L.; CABALLERO E. y DEL MORAL, I. (1985). *Última toma. El cuervo graznador grita venganza. Las brujas*. Madrid: Ed. CNNTE. Col. Nuevo Teatro Español, nº 3.
- (1992). *Precipitados: La pasión de madame Artu. Mientras miren. A Cafarnaum. Papis. Oseznos*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- ALBERTI, R. (1956). *Noche de guerra en el Museo del Prado (Aguafuerte en un prólogo y en un acto)*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- (1988). *La Gallarda* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 224, junio-agosto, pp. 29-65.
- (1992). *El Adefesio*, Gregorio Torres Nebrera (ed.) Madrid: Cátedra, S.A. Col. Letras Hispánicas, nº 35.
- (2003). *Obras completas. Teatro. I*, Eladio Mateos (ed.). España: Seix Barral y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- ALEGRE CUDÓS, J. L. (1983a). *La madre que te parió*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral Teatro.
- (1983b). *Minotauro a la cazuela. Sala de no estar*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral Teatro.
- ALEMANY, L. (1991). “Descubrimiento y desmitificación”, *El Público*, nº 87, noviembre/diciembre, p. 65.
- ALONSO, Á. (1980). “Els Comediants. En el filo de la lucidez y la locura”. *Pipirijaina*, nº 15, pp. 8-12.
- ALONSO ALCALDE, M. (1978). *Solos en esta tierra*. Alcalá de Henares: Ejemplar mecanografiado y fotocopiado, Archivo General de la Administración.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1982a). *El álbum familiar* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 194, mayo-agosto, pp. 56-73.
- (1982b). “Fermín Cabal. Un autor de nuestro tiempo”, *Primer Acto*, nº 196, noviembre-diciembre, pp. 27-40.

- (1988a). *Fuera de quicio*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1988b). *Viva el duque, nuestro dueño. La estanquera de Vallecas*, T. Olivera (ed.). Madrid: Alhambra.
- (1989). *Pares y Nines* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 227, enero-marzo, pp. 46-73.
- (1991). *Pares y Nines y Del laberinto al treinta*, Madrid: Ed. Fundamentos, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1992). *El álbum familiar. Bajarse al moro*, Andrés Amorós (ed.). Madrid: Espasa Calpe, Col. Austral, nº 260.
- (1995a). *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, Andrés Amorós (ed.). Madrid: Castalia.
- (1995b). *La sombra del Tenorio* (texto de autor) en *Primer Acto* nº 257, enero-febrero, pp. 64-88
- (1996). *Hora de visita*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- (1998a). *La última pirueta*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1998b). *Salvajes*, Madrid: Iberoautor Promociones Culturales SL.
- (2001a). *Viva el duque, nuestro dueño*, Margarita Piñeiro y Eduardo Rasilla (ed.). Madrid: Castalia.
- (2001b). *Dígaselo con valium*, Margarita Piñeiro (ed.). Cádiz: Fundación Pedro Muñoz Seca: Hogar Sur.
- (2008). *Obra teatral, Tomos I y II*, Margarita Piñeiro, Andrés Amorós, López Antuñano y José Gabriel (ed.). Madrid: Castalia.
- (2012a). *Yonquis y Yanquis, Salvajes (dos tragedias cotidianas)*, César Oliva (ed.). Madrid: Castalia.
- ALONSO MILLAN, J. J. (1970). *Juegos de sociedad*, Madrid: Escelicer, S. A.
- (1976). *Los viernes, a las seis*, Madrid: Ed. Escelicer, S. A., Col. Teatro, nº 784.
- (1983). *Compañero te doy*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 7.
- (1984). *Los misterios de la carne*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 39.
- (1985a). *Capullito de Alhelí*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico.

- (1985b). *El camino verde*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico,
- (1985c). *Solo me desnudo delante del gato*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico.
- (1986). *Revistas del corazón*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1987). *Tratamiento de choque*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1988). *Damas, señora, mujeres*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1989). *Golfos de cinco estrellas*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1990a). *¡Anda mi madre!*, Madrid: M.K.
- (1990b). *Cuéntalo tú que tienes más gracia*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1991). *El guardapolvo*. Marsó-Velasco (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- (1992). *Oportunidad, bonito chalet familia*, Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1993a). *Pasarse de la raya*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1993b). *Ya tenemos chica*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1994). *¡Anda mi madre!* Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- (1995). *Solo para parejas*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1996a). *Todo controlado*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1996b). *Usted no sabe con quién está hablando*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- ALVARO, F. (1976). *El espectador y la crítica: Año XVIII (El Teatro en España en 1975)*, Madrid: Prensa Española, S.A.
- (1977). *El espectador y la crítica: Año XIX (ídem en 1976)*. Madrid: Prensa Española.
- (1978). *El espectador y la crítica: Año XX (ídem en 1977)*. Valladolid: Edición de autor.
- (1979). *El espectador y la crítica: Año XXI (ídem en 1978)*. Valladolid: Edición de autor.

- (1980). *El espectador y la crítica: Año XXII (ídem en 1979)*. Valladolid: Edición de autor.
- (1981). *El espectador y la crítica: Año XXIII (ídem en 1980)*. Valladolid: Edición de autor.
- (1982). *El espectador y la crítica: Año XXIV (ídem en 1981)*. Valladolid: Edición de autor.
- (1983). *El espectador y la crítica: Año XXV, (ídem en 1982)*. Valladolid: Edición de autor.
- (1984). *El espectador y la crítica: Año XXV, (ídem en 1983)*. Valladolid: Edición de autor.
- (1985). *El espectador y la crítica: Año XXV, (ídem en 1984)*. Valladolid: Edición de autor.
- ALVIZ, J. (1985). *Inés, María Calderón, virgen y mártir. ¿Santa?, Sobre el crimen de Don Benito de 1902*. Sevilla: Consejería de Educación y Cultura Regional de Extremadura.
- AMESTOY, I. (1982). *Ederra* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 193, marzo-abril, pp. 62-92.
- (1986). *Doña Elvira, Imagínate Euskadi* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 216, noviembre-diciembre, pp. 80-97.
- (1989). *Durango, un sueño 1439*(texto de autor) en *Primer Acto*, nº 231, noviembre-diciembre, pp. 27-55.
- (1993). *Yo fui actor cuando franco*. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- (1994). *¡No pasarán! Pasionaria. Dionisio Ridruejo. Una pasión española*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral nº 162.
- (1996a). *Gernika, un grito.1937. Betizu. El toro rojo*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral nº 184.
- (1996b). “*La zorra ilustrada. Samaniego en el Madrid de Carlos III*”.*ADE*, nº 50-51, pp. 107-136.
- (1996c). *Violetas para un Borbón. La reina austriaca de Alfonso XII*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral nº 177.
- (2005). *Ederra. Cierra bien la puerta*, Eduardo Pérez-Rasilla (ed.). Madrid: Cátedra.
- AMORÓS, A. (1987). “El teatro, *Letras españolas, 1976-1986*, Madrid: Castalia-Ministerio de Cultura, pp. 99-118.

- (1992). “Introducción”, *El álbum familiar. Bajarse al moro*, José Luis Alonso de Santos. Madrid: Espasa Calpe, Col. Austral, n° 260. pp. 9-43.
- (1995). “Introducción”, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, José Luis Alonso de Santos. Madrid: Castalia, pp. 9-46.
- AMORÓS, A.; MAYORAL, M. y NIEVA F. (1977). *Análisis de cinco comedias (Teatro español de la postguerra)*, Madrid: Castalia.
- ANDURA, F. (1995). “De Teatro Nacional a Teatro Público (1976-1985)”, en *Historia de los teatros nacionales*, Andrés Peláez (ed.), pp. 151-187. Madrid: CDN, Ministerio de Cultura, INAEM.
- ARAUJO, L. (1994). *Vanzetti* (texto de autor) en *Primer Acto*, n° 254, mayo-junio, pp. 49-71.
- (1995). *Carmen Privatta* (texto de autor), en *Monólogos I*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (1996a). *Vanzetti*. Madrid: Visor.
- (1996b). *La parte contratante* (texto de autor) en *Escena*, n° 29, pp. 29-41.
- (1997). *Fantastic calentito* en *Teatro urgente*. Madrid: J. García Verdugo.
- (2001). *El juego eterno: Teatro de Luis Araujo*. John P. Gabriele (ed.). Madrid: Fundamentos.
- ARCE, J. C. (1983a). “José Martín Recuerda”, *El Público*, n° 2, noviembre, p. 15.
- (1983b). “Francisco Ors: Solo creo en el trabajo individual”, *El Público*, n° 2, noviembre, p. 14.
- (1985). “Francisco Ors, la guerra en el entreacto”, *El Público*, n° 25, octubre, p. 29.
- (1986a). “*Ojos del bosque*, romance para noches de estío”, *El Público*, n° 36, septiembre, p. 19.
- (1986b). “Sangre gitana en la víspera de San Juan”, *El Público*, n° 38, noviembre, pp. 38-39.
- (1986c). “La fosa”, un monólogo en torno al desamor, *El Público*, n° 39, diciembre, pp. 37-38.
- (1987a). “Zori y Santos, medio siglo sobre la escena”, *El Público*, n° 42, marzo, pp. 16-17.
- (1987b). “*A tumba abierta* contra los horrores de la guerra”, *El Público*, n° 42, marzo, p. 23.
- (1987c). “Las cometas que vuelan sobre la crisis”, *El Público*, n° 43, abril, p. 25.

- (1987d). “*La permanencia: el desengaño en clave deportiva*”, *El Público*, nº 41, febrero, p. 27.
- (1988). “Yudita contra Holofernes, antes del atentado”, *El Público*, nº 53, febrero, p. 35.
- ARES, M. (1987). *Mordecai Slaughter en: Rotos intencionados, Negro seco*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Col. Nuevo Teatro Español, nº 6.
- ARMADA, A. (1996). *La edad de oro de los perros. Sin maldita esperanza*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1998). *La balsa de la medusa. Carmencita jugando. Tres piezas mínimas*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- ARRABAL, F. (1963). *Oración* (Obra de autor) en *Primer Acto*, nº 39, enero, pp. 46-48.
- (1965a). *Teatro*, José Monleón (ed.). Madrid: Taurus.
- (1965b). *Los dos verdugos* (obra de autor). *Primer Acto*, nº 5, pp. 105-117.
- (1979a). *Teatro completo I*, Ángel Berenguer (prólogo). Madrid: Cupsa.
- (1979b). *¡Oye, patria, mi aflicción!* Alcalá de Henares: Ejemplar mecanografiado y fotocopiado, Archivo General de la Administración.
- (1986). *Teatro Pánico*, Francisco Torres Monreal (ed.). Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, nº 258.
- (1987). *Teatro bufo (Róbame un billoncito, Apertura orangután, Punk y Punk y Colegram)*. Francisco Torres Monreal (ed.). Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral nº 18.
- (1988). *Picnic. El triciclo. El laberinto*, Ángel Berenguer (ed.). Madrid: Cátedra.
- (1993). *El cementerio de automóviles*, Diana Taylor (ed.). Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, nº 198.
- (1997). *Teatro Completo. I y II*, Francisco Torres Monreal (ed.). Madrid: Espasa Calpe, Col. Clásicos Castellanos.
- (2000). *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, Diana Taylor (ed.). Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas.
- AULLÓN DE HARO, P. (1983). “Introducción a *Tartessos* de Romero Esteo”, *Pipirijaina*, Textos nº 26-27.
- AZNAR SOLER, M. (1996). *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. Barcelona: Associació d'Idees, C.I.T.E.C.
- (1998). “Introducción”, en José Sanchís Sinisterra, *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!* Madrid: Cátedra, Colección Letras Hispánicas. nº 341, pp. 9-101.

- B., F. (1986). "Paseo de "astracán" con Muñoz Seca de toque", *El Público*, nº 36, septiembre, pp. 24-25.
- BADIOU, M. (1983). "Albert Vidal: Yo quería ser clown", *El Público*, nº 2, noviembre, pp. 10-12.
- (1984a). "Las locas aventuras de La Cubana", *El Público*, nº 6, marzo, pp. 24-26.
- (1984b). "La Fura dels Baus: *Accions*, una pesadilla urbana" *El Público*, nº 8, mayo, pp. 12-13.
- (1986). "Vol-Ras asalta carcajadas al vuelo", *El Público*, nº 32, mayo, p. 29.
- (1987a). "Aliteración física y violenta de un espacio", *El Público*, edición especial México, marzo-abril, pp. 35-36.
- (1987b). "Els Joglars. Veinticinco años y un día. Boadella sin Joglars", *El Público*, cuaderno nº 29, diciembre, pp. 69-74.
- (1989). "Elsa Schnneider en el Centre Dramatic. En las fronteras de un lenguaje nuevo", *El Público*, nº 65, febrero, 1989, pp. 24-25.
- (1991). "Un hombre en el escenario del mundo", *El Público*, nº 83, marzo/abril, pp. 50-51.
- BAREA, P. (1985). "El *Eco* de Bekereke, teatro de imágenes", *El Público*, nº 27, diciembre, pp. 26-27.
- (1986a). "*Doña Elvira, imagínate...* la tragedia de Euskadi", *El Público*, nº 33, junio, pp. 20-22.
- (1986b). "Lo que nunca muere, no me la toquéis, así es la revista", *El Público*, nº 30, marzo, pp. 11-12.
- (1986c). "*La belleza del diablo*, en el Paraíso con música", *El Público*, nº 36, septiembre, pp. 35-36.
- (1986d). "*Sangre de toro*, banderillas de fuego", *El Público*, nº 28, enero, pp. 8-12.
- (1987). "*Sentido único*: camino sin pausa de Bekereke", *El Público*, nº 46-47, julio y agosto, pp. 70-71.
- (1988a). "*La flauta mágica*, fantasía nacida de la música", *El Público*, nº 60, septiembre, pp. 39-41.
- (1988b). "*Pares y Nines*, historia cómica para dos generaciones", *El Público*, nº 63, diciembre, pp. 39-41.
- (1989a). "Historia, sueño y herejía en Durango", *El Público*, nº 70-71, julio y agosto, pp. 52-54.

- (1989b). “Teatro de la danza, retablo bufo en “el ahorcado”, *El Público*, nº 64, enero, pp. 19-20.
- (1989c). “Tiempo de teatro en Rentería” (Dos impactos: *Devocionario* y *Vinagre de Jerez*), *El Público*, nº 70-71, julio y agosto, p. 23.
- (1989d). “Bekereke o las ironías del mundo de lo prohibido”, *El Público*, nº 66, marzo, pp. 25-26.
- (1989e). “Celaya y la magia de la imaginación”, *El Público*, nº 64, enero, pp. 15-16.
- (1989f). “La memoria teatral de Buero Vallejo”, *El Público*, nº 73, octubre, pp. 4-10.
- (1990a). “*Guillermo Tell tiene los ojos tristes*”, *El Público*, nº 78, mayo/junio, p. 54.
- BARRAJÓN MUÑOZ, J. M. (1987). *La poética de Francisco Nieva*. Ciudad Real: Diputación Provincial.
- (2003). “Nieva, Arrabal y el teatro de vanguardia”, en *Historia del Teatro Español. II*, Javier Huerta Calvo (dir.). Madrid: Gredos, pp. 2821-2853.
- BAYÓN, M. (1986). “El *Slastic* de Tricycle, contra el mundo light”, *El Público*, nº 36, septiembre, pp. 20-21.
- (1987). “Ejercicio de puntería en Nuevas Tendencias”, *El Público*, nº 41, febrero, pp. 13-16.
- BÉCKER, A. (1991). (ed.) *Teatro completo* (2 vols.), Francisco Nieva. Castilla-La Mancha: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 15-73.
- BEJEL, E. (1972). *Buero Vallejo: lo moral, lo social y lo metafísico*, julio Ricci (ed.), Montevideo, I.E.S.
- BELBEL, S.; FEJERMAN, D. y ONETTI, A. (1986). *A.G/U.W. Calidoscopio y faros de hoy. Ejercicio de olvido. Los peligros de la jungla*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Col. Nuevo Teatro Español.
- BELBEL, S. (1990). *Talem (lecho conyugal)*, Sergi Belbel (Traducción). Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- (1991). *Caricias, Elsa Schneider*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Col. Teatro nº 17 de *El Público*.
- (1994). *Después de la lluvia*. Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”.
- (1998). *Después de la lluvia*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- BELBEL, S.; CABALLERO, E.; ORTEGA, P. y ZURRO, A. (1996). *A bordo. Kampillo. Quien mal anda. ¡Por mis muertos! La boca cerrada*. Sevilla: Galaor.
- BELLIDO, J. M. (1984). *Esquina a Velázquez*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 36.

- BENACH, J. A. (1983). “*Glups!*, o la higiene mental”, *El Público*, nº 3, diciembre, pp. 12-13.
- (1985). “*Antaviana*, la lozanía de un pequeño mito”, *El Público*, nº 18, marzo, pp. 42-43.
- (1987). “*Minim-mal show*: risueñas maldades de Gorriz y Belbel”, *El Público*, nº 46-47, julio y agosto, pp. 68-70.
- (1991). “La fantástica pirueta del delfín” *El Público*, nº 83, marzo/abril, pp. 43-47.
- BENET I JORNET, J. M. (1973). *La nave* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 158, julio, pp. 40-59.
- (1984). *Motín de Brujas*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 33.
- (1989). “Sergi Belbel: una revelación entre la palabra y el gesto”, *El Público*, nº 65, p. 23.
- (1990). *Deseo*, José Sanchís Sinisterra (Traducción). Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- (1994). *La desaparición de Wendy. Página de sucesos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, Serie Literatura Dramática Iberoamericana.
- (1996). *Testamento*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- BENITEZ, F. (1985). *Melodrama verídico de burri de carga. Farsa inmortal del anís Machaquito*. Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro.
- BENITEZ CANO, F. (1972). “*El último gallinero* de M. Mediero”, *Yorick*, abril-junio, pp. 54-56.
- BENSOUSSAN, M. (1980). “Subversión e irrisión en *Primera Historia D’Esther*, de Salvador Espriu”, en *Actas del VI Congreso de Hispanistas*, Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (coors.). Centro Virtual Cervantes, cvc.cervantes.es, pp. 99-101.
- BERENGUER, A. (1977). “Un análisis apasionado del poder”, en *El hombre y la mosca*, José Ruibal. Ed. Fundamentos, Madrid, 1977.
- (1988) (ed.). *Picnic. El triciclo. El laberinto*, Fernando Arrabal. Madrid: Cátedra.
- (1991a). (ed.). “Introducción”, *El hombre y la mosca*, José Ruibal. Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro, pp. 11-33.
- (1991b). *Teoría y crítica del teatro*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

- (1998). “Ricardo López Aranda: una conciencia escindida”, en Ricardo López Aranda, *Teatro. Obras escogidas. Tomos I y II*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 15-23.
- BERENGUER, A. y PEREZ, M. (1998). *Historia del teatro español del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1998). *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, Serie: Historia del Teatro Español del siglo XX.
- (1991). *Teoría y crítica del teatro*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- BERENGUER, M. L. (1998). “Introducción a *Isabelita, la Miracielos*”, en Ricardo López Aranda, *Obras escogidas. Tomo II*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 99-108.
- BERGAMÍN, J. (1973). *La risa en los huesos*. Madrid: NOSTROMO.
- (1977). *Antología poética*, Diego Martínez Torrón (ed.). Madrid: Castalia.
- BILBATUA, M. (1983). “En torno a la dramaturgia española actual”, introducción a *Teatro/Riaza, Hormigón, Nieva* (Contiene: *Representación de don Juan Tenorio por el carro de las meretrices/ Luis Riaza. Judith contra Holofernes/ Juan Antonio Hormigón. Teatro furioso: La carroza de plomo candente; El combate de Ópalos y Tasia; Es bueno no tener cabeza; El fandango asombroso/ Francisco Nieva*. Madrid: Edicusa, Cuadernos para el dialogo nº 37, pp. 5-23.
- BOADELLA, A. (1982). “*Olimpicmanmovement*, mitin presentado por Els Joglars”. *Pipirijaina*, Texto nº 21, pp. 78-106.
- (1993). *Columbi lapsus*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- (1994). *Teledium*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- (1995). *Yo tengo un tío en América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- (1999). *El Nacional*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (2001). *Memorias de un bufón*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (2006). *La Trilogía: Ubú president, La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla y Daaalí*, Milagros Sánchez Arnosi (ed.). Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas.
- BOIX ANGELATS, J. (1985). “Comediants. Canet era el infierno”, *El Público*, nº 21, junio, pp. 20-21.
- (1986). “Joan Lluís Bozzo: ¿teatro muerto?, no, gracias”, *El Público*, nº 34-35, julio/agosto, pp. 7-9.

- (1987). “Tormentos y delicias de Arrabal”, *El Público*, nº 41, febrero, pp. 17-18.
- BODELÓN, L. (1996). “*Un hecho aislado*, de Miguel Murillo, por Arán Dramática, en la Sala Galileo”, *Primer Acto*, nº 266, pp. 183-184.
- BONNÍN VALLS, I. (1998). *El Teatro Español desde 1940 a 1980, estudio histórico-crítico de tendencias y autores*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- BORGES, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BRAVO VILLASANTE, C. (1995). *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Revista de Occidente.
- BUCKLEY, R. (1996). *La doble transición (Política y literatura en la España de los años setenta)*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, S. A., Serie Literatura y teoría literaria.
- BUENO, G. (1977). *Kitú*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Ejemplar fotocopiado y mecanografiado.
- (1980). *Una hija de su madre*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Ejemplar fotocopiado y mecanografiado.
- BUERO VALLEJO, A. (1960). “Obligada precisión acerca del imposibilismo”, *Primer Acto*, nº 15(julio-agosto), pp. 1-6.
- (1976a). *La doble historia del doctor Valmy*. Mito, Francisco García Pavón (prólogo). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral.
- (1976b). “Conversaciones con la generación realista”, *Estreno*, vol. II, nº 2, otoño, pp. 8-11.
- (1978). *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, Luis Iglesia Feijoo (intr.). Madrid: Cátedra.
- (1979a). *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, Ricardo Doménech (intr.). Madrid: Castalia.
- (1979b). *La detonación. Las palabras en la arena*, Luciano García Lorenzo (prólogo). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral.
- (1981a). *Caimán*. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, nº 1622.
- (1981b). *Jueces en la noche*, Luis Iglesias-Feijoo (prólogo). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, nº 88.
- (1981c) *Historia de una escalera. Las Meninas*, Ricardo Doménech (intr.). Madrid: Espasa Calpe, (5ª ed.).
- (1985a). *Diálogo secreto: Fantasía en dos partes*, Luis Iglesias Feijoo (intr.). Madrid: Espasa-Calpe.

- (1985b). “Historia Viva” (intr.), en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, Domingo Miras. Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro, pp. 5-14.
- (1987). *Lázaro en el laberinto*, Mariano de Paco (intr.). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, n° 29.
- (1990). *Música cercana*, David Johnston (intr.). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, n° 132.
- (1991). *El sueño de la razón*, Mariano de Paco (ed.). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, n° 248.
- (1992). *La doble historia del doctor Valmy. Mito*, Carlos Álvarez (intr.). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, n° 280, 3ª ed.
- (1993). *La detonación. Las palabras en la arena*, Ricardo Doménech (ed.). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, n° 315, 3ª ed.
- (1994a). *Obra completa 2 Vols. (I, Teatro. II, Poesía, Narrativa, Ensayos y Artículos)*, Luis Iglesia Feijoo y Mariano de Paco (ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- (1994b). *Las trampas del azar*, Mariano de Paco (intr.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- (1995). *Las trampas del azar*, Virtudes Serrano (intr.). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, n° 404.
- (1997). *La Fundación. Diálogo secreto*. Murcia: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Asociación de Autores de Teatro.
- (1999). *Misión al pueblo desierto*, Virtudes Serrano y Mariano de Paco (intr.). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, n° 488.
- (2009). *La detonación*, Virtudes Serrano (ed.). Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas.
- CABAL, F. (1982a). "Alonso de Santos: un tren que viaja a alguna parte", *Primer Acto*, n° 194, pp. 42-55.
- (1982b) "En defensa del trabajo en equipo", *Primer Acto*, n° 195, septiembre-octubre, pp. 7-20.
- (1987). *Tú estás loco, Briones. Fuiste a ver a la abuela???. ¡Va de Retro!* Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro, n° 72, 2ª ed.
- (1993). *Travesía*. Madrid: Cultura Hispánica.
- (1994a). *La situación del teatro en España*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, Col. Damos la palabra, n° 2, (Ensayo).

- (1994b). “Defensa de Benet i Jornet (que no precisa)”, en *La desaparición de Wendy. Página de sucesos*, Josep M^a: Benet i Jornet, Traducción Emilio Gutiérrez Caba. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, Serie Literatura Dramática Iberoamericana, pp. 11-17.
- (1994c). “¿Por qué me gusta tanto Ernesto? (epílogo)”, *Auto-Retén*, Ernesto Caballero. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), pp. 71-75.
- (1995a). *Castillos en el aire. Travesía. Ello dispara*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (1995b). *Esta noche gran velada. Caballito del diablo*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (1997). *Esta noche gran velada. Castillos en el aire*, Antonio José Domínguez (ed.). Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas.
- CABAL, F. y ALONSO DE SANTOS, J. L. (1985). *Teatro Español de los 80*. Madrid: Fundamentos.
- CABALLERO, E. (1989). *Squash*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1993). *Rezagados* (texto de autor) en *Primer Acto*, n° 251, noviembre-diciembre, pp. 39-60.
- (1994). *Auto. Retén*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- (1995). *Solo para Paquita* (texto de autor) en *Escena*, n° 22, junio-agosto, Madrid, pp. 27-41.
- (1999). *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* (texto de autor) en *Acotaciones*, ° 2, Madrid: Fundamentos, pp. 85-133.
- (2001). *Te quiero muñeca. Un busto al cuerpo*, Asunción Bernárdez (intr.). Madrid: La Discreta.
- (2002). *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!: linterna mágico satírica*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- CALLE, T. (1988). *Las Cometas*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- CALONGE, E. (1994). *Perdonen la tristeza, Obra póstuma*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- (1999). *Cuando la vida eterna se acabe*. Guipúzcoa: Hiru.
- (2000). *Homenaje a los malditos. Los que ríen los últimos. Futuros difuntos*, Wilson Escobar Ramírez (intr.). Hondarribia (Guipúzcoa): Hiru.

- (2004). *La puerta estrecha, Ni sombra de lo que fuimos*. Guipúzcoa: Hiru.
- (2005). *Homenaje a los malditos* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 311, diciembre.
- CAMPOS GARCÍA, J. (1974). “Jesús Campos García, Premio Lope de Vega”, *Primer Acto*, nº 170-171, julio-agosto, pp. 27-29.
- (1976). “*Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*” en *Cuatro autores críticos*. Granada: Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada.
- (1979). *Es mentira* (texto de autor), en *Teatro de oposición, 1*, José Monleón (dir.). Madrid: Vox, Col. *Primer Acto*.
- (1983). *7.000 gallinas y un camello*. Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa nº 2.
- (1995). *Es mentira*, Cristina Santolaria Solano (prólogo). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá (Revista de Estudios Teatrales), Col. Textos/Teatro, 2.
- (1997). *Triple salto mortal con pirueta*, Manuel Pérez (prólogo). Madrid: Ayuntamiento de Alcorcón.
- (1998). *A ciegas*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- (2002). *Es mentira, A ciegas, La cabeza del diablo*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Textos Dramáticos nº 12.
- (2008). *A ciegas*. Hondarribia (Guipúzcoa): Hiru.
- CANAVAGGIO, J. (dir) (1995). *Historia de la Literatura Española, Tomo VI (El siglo XX)*, ed. española Rosa Navarro Durán. Barcelona: Ariel.
- CANSECO, M. (2010). *Proceso a Besteiro*. Badajoz: Editora Regional, Col. Escena Extremeña.
- CANTALAPIEDRA, F. y TORRES MONREAL, F. (1997). *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*. Kassel: Reichenberger.
- CANTIERI MORA, G. (1961). "Entrevista con José María Rodríguez Méndez", *Primer Acto*, nº 22, abril, pp. 57-58.
- CARLDERS, P. (1979). *Dagoll Dagom: Antaviana*. Barcelona: El Galliner Edicions, Els Llibres de l'Escorpi Teatre, nº 62.
- CASANOVA, G. (2009), *Historia de mi vida*, Mauro Armiño (trad.). Gerona: Atalanta. Memoria mundi.
- CASTELLS i ALTIRRIBA, J. (1987). “*La Nit*, la luna espejo de la conducta humana”, *El Público*, nº 51, diciembre, pp. 17-19
- CASTILLA A. (1978). “Introducción” en *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, Luis Riaza. Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, nº 93.

- (Ed.). *El desván de los machos y el sótano de las hembras, El palacio de los monos*, Luis Riaza. Madrid: Cátedra.
- (1982). (Ed.) *El desván de los machos y el sótano de las hembras, El palacio de los monos*, Luis Riaza. Madrid: Cátedra.
- CASTRO, A. (1989a). “Enredos de amor y otros equívocos”, *El Público*, nº 67, abril, pp. 23-24.
- (1989b). “Tomeo: Diálogo a la sombra de la madre”, *El Público*, nº 70-71, julio y agosto, pp. 46-47.
- CASTRO, J. A. (1971). *Ejercicios en la noche* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 134, junio, pp. 41-60.
- (1973). *Tauromaquia (La fiesta nacional)*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Ejemplar mecanografiado y fotocopiado.
- (1974). *De la buena crianza del gusano*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Ejemplar mecanografiado y fotocopiado.
- (1977). *Nata batida*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Ejemplar mecanografiado y fotocopiado.
- (1985). *¡Viva la Pepa! (Cádiz, 1912)*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 58.
- CAZORLA, H. (1981). “La invención de la libertad o el triunfo de la imaginación en el teatro de Luis Riaza”, *Pipirijaina*, nº 18, (ene.-feb.), pp. 11-25.
- (1982). “Entrevista con Jaime Salom”, *Estreno*, Vol. VIII, nº 2. Otoño, pp. 11-15.
- CELAYA, G. (1972). *El relevo (Divertimento Poético)*. Madrid: Escelicer, Col. Teatro nº 718.
- CENTENO, E. (1996). *La escena española actual. (Crónica de una década: 1984-1994)*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- CERNUDA, L. (1988). *La familia interrumpida*. Barcelona: Sirnio, Col. Biblioteca Menor.
- CERRATO, M. (1988a). “Bésame Johnny: musical a la medida de Tania”, *El Público*, nº 62, noviembre, pp. 26-27.
- (1988b). “Entre mujeres, la trama de unas relaciones peculiares”, *El Público*, nº 60, septiembre, pp. 33-35.
- (1989). “Mala yerba: una obra a la medida de Rafaela Aparicio”, *El Público*, nº 69, junio, p. 28.

- CLEMENSTE, J. C. (1994). *Historias de la transición (1973/1981). El fin del apagón*. Madrid: Fundamentos, Col. Científica.
- COBO, Á. (1993). *José Martín Recuerda. Génesis y evolución de un autor dramático*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- (1998). *José Martín Recuerda. Vida y obra dramática*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada.
- COBOS WILKINS, J. (1985). “Karmen con “K”, virgen, mártir y posmoderna”, *El Público*, nº 27, diciembre, pp. 29-30.
- COLLELL, J. (1987). “Els Joglars. Veinticinco años y un día. Teatro y queso fresco”, *El Público*, cuaderno nº 29, diciembre, pp. 37-41.
- COLOMER, J. M. (1998). *La transición a la democracia: el modelo español*. Barcelona: Anagrama, Col. Argumentos, nº 211.
- COMEDIANTS (1985). *Alé*. Centro de Documentación Teatral, DVD nº 547, Grabado en el Teatro María Guerrero en 1985.
- CONDE GUERRI, M. J. (1994). *Panorámica del teatro español. De la postguerra a la transición (1940-1980)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, Col. Damos la palabra (ensayo breve), nº 3.
- (1998). *Conversaciones con el Autor Teatral de Hoy I*, Madrid: Fundación Pro-RESAD.
- CONESA, M. (1987). “Madame Josephine dedicado a su querido Chéjov”, *El Público*, nº 50, noviembre, pp. 32-33.
- (1989). “Alta seducción: sexo, lujo, política... y Arturo Fernández”, *El Público*, nº 75, diciembre, p. 45.
- CONTRERAS, C. (1994a). *Las Amazonas del caballo*. Valencia: Antonio Ruiz Negré.
- (1994b). *Las Amazonas del caballo*, Ragué Cerdá (prólogo). Durango: Estro.
- CORNAGO BERNAL, O. (sin año). *El escenario de la diversidad*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1999). *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego* Madrid: Visor.
- (2003). *Pensar la teatralidad, Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Fundamentos.
- (2005). (ed.), *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angelica Liddell* Madrid: Fundamentos.

- CUADROS, C. (1992a). “La dificultades de inventar”, *El Público*, nº 88, enero/febrero, p. 38.
- (1992b). “Los hombres deshabitados”, *El Público*, nº 91, julio/agosto, pp. 30-31.
- CUEVAS GARCÍA, C. (1990) (dir.). *El teatro de Buero Vallejo: texto y espectáculo. Actas del III Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Enrique Baena Peña (coor). *Anthropos*. Málaga: Universidad de Málaga (UMA).
- D. C., J. (1984a). “Perderle el respeto a Buero”, *El Público*, nº 12, septiembre, pp. 16-17.
- (1984b). “Musarañas en la trastienda de Riaza”, *El Público*, nº 7, abril, pp. 20-21.
- (1985). “La conquista de América una frontera teatral”, *El Público*, nº 18, marzo, pp. 40-41.
- (1986). “Nueve monólogos sobre Lope de Aguirre”, *El Público*, nº 33, junio, p. 25.
- DE DIEGO, F. (1988). *El teatro de Alberti: teatralidad e ideología*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Hispanoamericana.
- DE LA CIERVA, R. (1998). *El 23-F sin máscaras (Primera interpretación histórica)*. Madrid: Fénix, Serie Máxima.
- DE LAS HERAS, S. (1973). “Francisco Nieva: confesiones en voz alta”, *Primer Acto*, nº 153, pp. 22-25.
- (1975). “Domingo Miras, Premio Lope de Vega”, *Primer Acto*, nº 179-180-181, verano, pp. 17-21.
- DE PABLO, L. (1993). *Kiu*, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM).
- DE PACO, M. (1984). *Estudios sobre Buero Vallejo*, Mariano de Paco (ed.). Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- (1987). “Buero Vallejo y la tragedia”, *Anthropos*, nº 79, Extraordinario-10.
- (1988). *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, Mariano de Paco (ed.). Murcia: Obra Cultural Caja Murcia.
- (1992). “Introducción”, *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Alfonso Sastre, Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, pp. 9-46.
- (1993). *Alfonso Sastre*, Mariano de Paco (ed.). Murcia: Universidad de Murcia.
- (1994). *De re bueriana (sobre el autor y las obras)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- (1996). “El teatro de Alfonso Sastre en la sociedad española”, en *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20 (dic.), pp. 271-283.

- (2003). “Buero Vallejo”, en *Historia del Teatro Español. II*, Javier Huerta Calvo (dir.). Madrid: Gredos, pp. 2757- 2788.
- (2004). “Proveedores de la real casa”, en *Teatro Escogido. Vol. I*, Alberto Miralles Grancha, Virtudes Serrano (coord.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 193-197.
- DE SILES, J. (2006). *Bambalina y tramoya*, César Oliva (ed.). Murcia: Universidad de Murcia.
- DEL AMO, A. (1984). “La autenticidad de la fritanga”, *El Público*, nº 10-11, julio-agosto, pp. 51-52.
- (1985). *Correspondencia. Geografía*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Col. Nuevo Teatro Español, nº 2.
- (1987). *Motor*. Madrid: Centro Dramático Nacional, Ministerio de Cultura.
- (1992). *La emoción y Lenguas de gato*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Col. Nuevo Teatro Español, nº 11.
- DEL MORAL, I. (1992). *La mirada del hombre oscuro*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1997). *Páginas arrancadas del diario de P. y Boniface y el Rey de Ruanda (Rey negro)*. Alicante: Muestra de Teatro Español de Autor Contemporáneo. Col. Teatro Español Contemporáneo nº 6.
- (2003). *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe* (texto de autor) en *Acotaciones*, nº 11, julio-diciembre. Madrid: Fundamentos, pp. 83-140.
- DEL MORAL, J. M. (1987a). “Proceso a dos, bandas sobre el inconformismo”, *El Público*, nº 45, junio, pp. 31-32.
- (1987b), “La imposible comunicación entre clases”, *El Público*, nº 49, octubre, pp. 58-59.
- (1987c). “La reedición de un éxito”, *El Público*, nº 49, octubre, 1987, pp. 32-34.
- (1987d). “Toda una vida dentro de un cabaret”, *El Público*, nº 49, octubre, pp. 53-54.
- (1987e). “Una comedia de crítica social y de venganza”, *El Público*, nº 49, octubre, p. 37.
- (1987f). “La imposible comunicación entre clases”, *El Público*, nº 49, octubre, pp. 58-59.
- (1987g). “Cabueñes 87: premio al riesgo total”, *El Público*, nº 46-47, julio-agosto, pp. 18-19.
- (1988a). “Tartana: *La flauta mágica*”, *El Público*, nº 58/59, julio/agosto, p. 19.

- (1988b). “El color del éxito y del fracaso profesional”, *El Público*, nº 60, septiembre, pp. 31-32.
- (1988c). “La imaginación y el actor, protagonistas”, *El Público*, nº 54, marzo, 1988, pp. 19-20.
- DELIBES, M. (1982). *Cinco horas con Mario* (versión teatral), Introducción Gonzalo Sobejano. Madrid: Espasa-Calpe, 3ª ed.
- DENNIS, N. (1989). “José Bergamín, dramaturgo (Apuntes sobre la antifilología)”, *Primer Acto*, nº 39, pp. 53-64.
- DIAGO, N. (1976). “Un autor novel con más de veinticinco obras escritas”, *Sipe*, 26 de enero, pp. 11-14.
- (1991a). “Los monstruos se reencarnan”, *El Público*, nº 85, julio/agosto, pp. 52-53.
- (1991b). “Una rareza de Joyce”, *El Público*, nº 86, septiembre/octubre, pp. 62-63.
- DIAZ, J. (1985). *Ligeros de equipaje* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 208, marzo-abril, pp. 108-123.
- (1987). *Dicen que la distancia es el olvido* (texto de autor) en *Gestos*, nº 3, pp. 169-207.
- (1988). *Ayer sin ir más lejos* Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- DÍAZ CASTAÑÓN, C. (1983). “Estudio preliminar” en *Trilogía de la libertad*, Antonio Gala Velasco. Madrid: Espasa-Calpe, Selecciones Austral, nº 121, pp. 9-73.
- DIAZ PADILLA, F. (1985). *El teatro de Antonio Gala*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- DIAZ SANDE, J. R. (1982). “*El cementerio de los pájaros de Gala*”, *Reseña*, año XVII, nº 140, septiembre-octubre, pp. 22-23.
- (1987). “*Las maestras*, de Miguel Murillo”, *Reseña*, nº 171, febrero, p. 8.
- (1990). “*Perfume de mimosas*”, *Reseña*, nº 207, junio, pp. 4-5.
- DIEZ DEL CORRAL, L. (1974). *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos, 2a ed.
- DIOSDADO, A. (1983). ...Y de *Cachemira, chales*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico.
- (1988). *Cuplé*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1990a). *Los ochenta son nuestros*. Madrid: Visor, Biblioteca Antonio Machado.
- (1990b). *Camino de plata*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.

- (1993). *Trescientos veintiuno, trescientos veintidós*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1995). *Cristal de Bohemia*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1996). *Los ochenta son nuestros*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (2007). *Teatro Escogido*. César Oliva (coord.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- DOMÉNECH, F. (1998). “Federico en el burdel”, *Acotaciones*, nº 1. Madrid: Fundamentos, pp. 57-62.
- DOMÉNECH, R., “Introducción” en Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*. *El tragaluz*, Madrid, Castalia, 1979.
- (1981). “Prólogo”, *Historia de una escalera. Las Meninas*, Antonio Buero Vallejo. Madrid, Espasa Calpe, (5ª ed.), pp. 9-25.
- (1993). *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Madrid: Gredos (2ª ed.).
- DOMINGUEZ OLANO, A. (1978). *Cara al sol... con la chaqueta nueva*. Madrid: Creso.
- (1980). *Los chaqueteros*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Ejemplar mecanografiado y fotocopiado.
- DOMINGUEZ ORTIZ, A. (dir.) (1985). *Historia de España*. Barcelona: Planeta.
- DOSTOIEVSKI, F. (2005). *Crimen y castigo*. Madrid: Cátedra
- DRILLON, L.; MONLEÓN, J.; ORTIZ NUEVO, J. L. y TÁVORA, S. (1975). *Quejío: informe*, Madrid: Ediciones Demófilo.
- DURÁN I DOMENGE, R. (1989). “Sergi Belbel, el impacto de una esperanza”, *El Público* nº 65, febrero, Madrid, pp. 21-23.
- ESCOBAR, L. (2000). *En cuerpo y alma. Memorias*, Madrid: Temas de Hoy.
- ESPINOSA DOMINGUEZ, C. (1987a). “El humor gutural de Pepe Rubianes” *El Público*, nº 42, marzo, pp. 26-27.
- (1987b). “El vía-crucis de *Teledium*”, *El Público*, nº 46/47, julio/agosto, pp. 80-82.
- (1987c). “La Zaranda, una patética sinfonía de recuerdos”, *El Público*, nº 50, noviembre, pp. 42-43.
- (1988). “Algo más que un alegato contra la guerra”, *El Público*, nº 52, enero, pp. 47-49.
- ESPRIU, S. (1967) *Primera historia de Ester*, Joaquín Molas (ed.). Barcelona: Edicions 62, Serie Antología Catalana nº 27.

- (1968). *Primera historia de Esther*. R. Doménech y S. Hernández (ed.). Barcelona: Aymá S. A., Colección voz imagen, Serie teatro 16.
- (1985). *Fedra (Otra Fedra, si gustáis)*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico.
- (1986). *Primera historia de Esther / Primera història Esther* (ed. Bilingüe), R. Pinyol Balasch (ed), Juan Ramón Masoliver (traducción). Barcelona: Edicions del Mall.
- FABREGAS, X. (1983a). “Parque antropológico, la rara especie del hombre urbano”, *El Público*, nº 2, noviembre, pp. 7-9.
- (1983b). “Comediants: demonios mediterráneos”, *El Público*, nº 1, octubre, pp. 5-7.
- (1984a). “Teledium, desde la óptica del monaguillo”, *El Público*, nº 4, enero, pp. 5-7.
- (1984b). “Recetas para cazar espectadores”, *El Público*, nº 6, marzo, pp. 27-29.
- FALCÓN, L. (1984). *No moleste, calle y pague, señora* (obra de autor) en *Estreno*, Vol. X, nº 2, pp. 29-31.
- (1997). *El teatro breve de Lidia Falcón*, John P. Gabriele (ed.), Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- FERNAN GOMEZ, F. (1982). *Las bicicletas son para el verano* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 195, septiembre-octubre, pp. 21-72.
- (1984). *Las bicicletas son para el verano*, Eduardo Haro Tecglen (intr.). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral nº 109.
- (1985). *La coartada. Los domingos, bacanal*, Haro Tecglen (intr.), Madrid: Espasa-Calpe, Selecciones Austral, nº 140.
- (1990). *El tiempo amarillo. Memorias I (1921-1943) y II (1943-1987)* Madrid: Debate.
- (1994). *El Lazarillo de Tormes*. Valladolid: Castilla Eds.
- (1998). *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*. Madrid: Debate.
- (2002). *El viaje a ninguna parte*, Juan Antonio Ríos Catalá (ed.). Madrid: Cátedra, Madrid.
- FERNANDEZ CAMBRIA, E. (1983). “Teatro desconocido de Sastre, Olmo y Muñiz: piezas para niños y jóvenes”, *Estreno*, vol. IX, nº 1. Primavera, pp. 15-19.
- FERNÁNDEZ CARRANZA, L. y GARCIA PINTADO, A. (2009), *Los despojos del invicto señor y La sangre del tiempo*, Carmen Márquez (ed.). Madrid: ADE, Premios Lope de Vega nº 17.
- FERNÁNDEZ INSUELA, A. (1986). *Aproximación a Lauro Olmo (Vida, ideas literarias y obra narrativa)*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

- (1997). “Un episodio de censura teatral en 1963: La prohibición de *El milagro*, de Lauro Olmo”, *Rey Lagarto* (Sama de Langreo, Asturias), 30-31, pp. 25-26.
- (1998). “La censura teatral y *La pechuga de la sardina* (1963) de Lauro Olmo”, *Estreno*, vol. XXIV, nº 1 (primavera), pp. 33-38.
- FERNÁNDEZ LERA, A. (1984a). “El Tricicle: objetivo, la risa”, *El Público*, nº 15, diciembre, pp. 22-23.
- (1984b). “La Tartana teatro visual, gestual y sonoro”, *El Público*, nº 14, noviembre, pp. 17-18.
- (1985a). “Ángel García Pintado: El poder y la muerte se casan”, *El Público* nº 20, mayo, pp. 12-14.
- (1985b). “Catorce años cumplidos”, *El Público*, nº 21, junio, pp. 11-12.
- (1985c). “La desgracia de no llamarse Riner Werner del Amo”, *El Público*, nº 17, febrero, pp. 9-12.
- (1985d). “*De aventuras por la luz: en el Retiro*”, *El Público*, nº 22-23, julio/agosto, p. 28.
- (1985e). “La soledad del señor Rasfooting”, *El Público*, nº 26, diciembre, p. 18.
- (1985f). “Un acto de fe en los nuevos creadores”, *El Público*, nº 26, noviembre, pp. 21-23.
- (1986a). “*Los abrazos del pulpo* fragmentos y disfraces”, *El Público*, nº 28, enero, pp. 13-17.
- (1986b). “La sutil ironía del cuervo graznador”, *El Público*, nº 29, febrero, p. 24.
- (1986c). “Lo penúltimo de Domingo Miras: Somos hijos de Valle”, *El Público*, nº 33, junio, pp. 16-19.
- (1986d). “Marisa Ares y *Negro seco*, desde la retaguardia”, *El Público*, nº 32, mayo, pp. 18-19.
- (1986e). “Cambaleo con provocación de clown”, *El Público*, nº 39, diciembre, p. 37.
- (1987a). “Cambaleo música, acción, ceremonia con fuego” *El Público*, nº 49, octubre, pp. 52-53.
- (1987b). “Lina Morgan, la reina de la revista”, *El Público*, nº 50, noviembre, pp. 4-8.
- (1987c). “Tirante clásico posmoderno”, *El Público*, nº 46-47, julio y agosto, pp. 4-13.
- (1987d). “Cuerpo de bufón, alma de serpiente”, *El Público*, nº 51, diciembre, pp. 8-12.
- (1987e). “Alfonso Plou: el despegue de un joven autor”, *El Público*, nº 40, enero, p. 24.

- (1988a). “Divertimentos no aptos para melifluos”, *El Público*, nº 53, febrero, pp. 13-15.
- (1988b). “Esteve Graset a corazón abierto”, *El Público*, nº 58/59, julio/agosto, pp. 64-67.
- (1990). *Los hombres de piedra*. Madrid: Teatro Pradillo, Cuadernos de Teatro nº 2.
- (2005). “Paisajes y voz”, *Pliegos de Teatro y Danza* 6. Madrid: Teatro Pradillo.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Á. (1985), “Las huellas de la tragedia romántica” en Alfonso Vallejo: *Monkeys. Gaviotas subterráneas*. Madrid: Fundamentos, pp. 7-13.
- FERNÁNDEZ TORRES; A. (1974). “Entrevista con Domingo Miras”, *Pipirijaina*, Textos nº 4.
- (1980). “Ni orden ni concierto”, *Pipirijaina*, nº 13, marzo-abril, pp. 21-25.
- (1982). “Viaje alrededor del teatro de Ángel García Pintado. Farsa, rito y sangre, mucha sangre”, *Pipirijaina*, Textos nº. 22, mayo, pp. 1-6.
- (1987). *Documento sobre el teatro independiente español*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- (1991a). “La nostalgia no es lo que era”, *El Público*, nº 83, marzo/abril, pp. 30-31.
- (1991b). “Relación indefinida”, *El Público*, nº 85, julio/agosto, p. 37.
- (1991c). “Una pedrada donde duele”, *El Público*, nº 85, julio/agosto, p. 41
- (1992a). “Una fotocopia de nuestra rutina”, *El Público*, nº 91, julio/agosto, p. 23.
- (1992b). “Cruel hermosura, frío antifaz”, *El Público*, nº 89, marzo/abril, pp. 38-3
- FERNÁNDEZ TORRES, A.; HERAS, G. y PÉREZ COTERILLO, M. (1979). “El teatro independiente como medio de comunicación popular”, en VV.AA., *Alternativas populares a comunicaciones de masas*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- FERNÁNDEZ TORRES, A. y SULLEIRO, J. M. (1984). “Pablo Iglesias en carne de teatro”, *El Público*, nº 6, marzo, pp. 11-14.
- FERNANDEZ TORRIENTE, G. (1968). *España en el teatro social de Antonio Buero Vallejo*, Ann Arbor, Michigan, U.S.A.: University Microfilms.
- FERRER, J. y CAÑUELO, S. (2002). *Historia de la Literatura Universal*. Barcelona: Optima, Col. Luxor.
- FERRERAS, J. I. (1988). *El teatro en el siglo XX (Desde 1939)*. Madrid: Taurus, Historia Crítica de la Literatura Hispánica.
- FEYE, (2009). *Biografía de Miguel Murillo Gómez*. Mérida: Fundación Cultura y Estudios.

- FLAUBERT, G. (1993). *Madame Bovary*, Carmen Martín Gaité (trad.). Barcelona: Tusquets Editores.
- FLOECK, W. (2002). “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad”, *Grenzgänge*, nº 9, pp. 6-31. Laura Cuadrado (traducción), docplayer.es pp. 47-67.
- FLOREZ, S. (1991a). “Dominios de Rafaela”, *El Público*, nº 83, marzo/abril, p. 41.
- (1991b), “Las medicinas del jubilado”, *El Público*, nº 87, noviembre/diciembre, p. 53
- FORREST, E. (1997). *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*. Fuenterrabía: Hiru.
- FONDEVILA, S. (1987a), “Boadella revisa el pasado en rumbo al apocalipsis”, *El Público*, nº 49, octubre, pp. 45-49.
- (1987b). “Exposición viva de cuarenta personajes”, *El Público*, nº 43, abril, 1987, pp. 10-12.
- (1987c). “Comediantes 15 años. Una forma de vida”, *El Público*, cuadernos, nº 27, octubre, pp. 36-45.
- (1989a). “Albert Boadella en los sótanos del Vaticano”, *El Público*, nº 75, diciembre, pp. 4-9.
- (1989b). “Dalí: un perfil teatral también polémico”, *El Público*, nº 72, septiembre, pp. 9-12.
- (1990a). “El placer, en el conocimiento”, *El Público*, nº 78, mayo/junio, pp. 31-34.
- (1990b). “*Nounen* el principio era el caos”, *El Público*, nº 81, noviembre/diciembre, 1990, pp. 8-16.
- (1991a). “Los amores fáciles”, *El Público*, nº 82, enero/febrero, p. 108.
- (1991b). “El amor y la física cuántica”, *El Público*, nº 83, marzo/abril, pp. 52-53.
- (1992a). “*Mediterránea*, sal y naranjas”, *El Público*, nº 88, enero/febrero, 1992, pp. 10-12.
- (1992b). “*Yo tengo un tío en América*”, *El Público*, nº 89, marzo/abril, 1992, pp. 18-22
- (1992c). “*¡Danzad, Malditos!*”, *El Público*, nº 92, septiembre/octubre, pp. 6-11.
- (1992d— (1992). “*¡Danzad, Malditos!*”, *El Público*, nº 92, septiembre/octubre, pp. 6-11.
- (1992e). “¿Un mundo feliz?”, *El Público*, nº 91, julio/agosto, pp. 34-36.
- FURA DELS BAUS, LA (1987). “Diccionario *Accions*”, *El Público*, edición especial México, marzo-abril, pp. 37-40.
- (1988). “*Accions*”, *El Público*, cuaderno, nº 34, junio, pp. 34-35.

- G. REIGOSA, C. (1986a). "Las autonomías en *El hotelito de Gala*", *El Público*, nº 28, enero, pp. 18-20.
- (1986b). "Bellido, el Guadiana del teatro español", *El Público*, nº 38, noviembre, pp. 29-30.
- GABRIELE, J. P. (ed.) (1997). *El teatro breve de Lidia Falcón*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro, nº 197, pp. 31-79.
- (1995). "Teatro español de urgencia: El caso de Manuel Martínez Mediero", en *Teatro español contemporáneo: Autores y tendencias*, Alfonso del Toro y Wilfried Floeck (coord.). Ed: Reichenberger, pp. 217-242.
- (1996). *Teatro de la España demócrata, los noventa*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro, nº 189.
- (2000). *Manuel Martínez Mediero: deslindes de un teatro de urgencia social*. Madrid: Fundamentos.
- (2001a), (ed.). "El teatro español en la encrucijada: la dramaturgia posmoderna de Luis Araujo", *El juego eterno: teatro de Luis Araujo*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral Teatro, pp. 7-45.
- (2001b). "Entrevista con Luis Araujo", en *El juego eterno: teatro de Luis Araujo*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral Teatro, pp. 205-223.
- (2011). "Luis Araujo: la voz teatral española de una conciencia humanitaria global", *Alpha*, nº 32, Osorno, julio, pp. 77-85.
- GALA VELASCO, A. (1975). *Los verdes campos del Edén. Los buenos días perdidos*, Phyllis Zatlin (prólogo). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral nº 355.
- (1976). "Conversaciones con la generación realista", *Estreno*, vol. II, nº 2, otoño, pp. 27-28.
- (1978). "El teatro que viene", *Estreno*, Vol. IV, nº 1, primavera, pp. 4-5.
- (1980a). "Respuesta a José Monleón", *Primer Acto*, nº 184, pp. 92-93.
- (1980b). *Petra Regalada*. Madrid: M. K.
- (1981). *La vieja señorita del Paraíso*. Madrid: M. K.
- (1982). *El cementerio de los pájaros*. Madrid: M. K.
- (1983). *Trilogía de la libertad*, Carmen Díaz Castañón (intr.). Madrid: Espasa-Calpe, Selecciones Austral, nº 121.
- (1984a). *¿Por qué corres, Ulises?* Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 19.

- (1984b). *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres Ulises?*, Enrique Llovet (Prólogo). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral nº 111.
- (1985). *Samarkanda. El hotelito*, Carmen Díaz Castañón (intr.), Madrid: Espasa-Calpe, Selecciones Austral nº 335.
- (1987). *Séneca o el beneficio de la duda*, José María de Areilza y Javier Sádaba (prólogo). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral nº 41.
- (1988). *Carmen Carmen*, Prólogo José Romera Castillo. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral nº 65.
- (1989). *Cristóbal Colón*, José Romera Castillo (prólogo). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral nº 138.
- (1992). *La Truhana*, Moisés Pérez Coterillo (ed.), Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral nº 285.
- (1994). *Los bellos durmientes*, Isabel Martínez Moreno (prólogo), Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral nº 357.
- (1997). *Café cantante*, Andrés Peláez Martín (prólogo). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral nº 409.
- (1998). *Tetralogía de la libertad*. Madrid: Espasa Calpe. Y Planeta, Biblioteca Antonio Gala.
- (1999). *Las manzanas del viernes*, José Romera Castillo (prólogo). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral nº 486.
- GALÁN FONT, E. (1989). "Humor y sociedad en el teatro de Alonso de Santos", *Primer Acto*, nº 227, pp. 40-45.
- GALINDO ABELLÁN, M. (2004). "La familia interrumpida: entorno al teatro de Luis Cernuda", *Tonos*, (revista electrónica de estudios filológicos), nº 7, junio.
- GALLÉN, E. (2001). *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*. Barcelona/Vich: Universidad de Barcelona/Eumo.
- (2011). "Primera història d'Esther (1948)" Visat (revista digital de literatura: traducció del PEN Català), pp. 9-14. Visat.cat/traduuccions-literatura-catalana...
- GARCIA LORCA, F. (1954). *Obras completas*. Madrid: Aguilar, S.A.
- (1994). *Mariana Pineda*, Andrés Soria Olmedo (intr.). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, nº 145, 13a edición.
- GARCÍA MARQUEZ, G. (1995). *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori.

- (2004). *El coronel no tiene quien le escriba*. Madrid: R.B.A. Coleccionables/Biblioteca García Márquez.
- GARCÍA MAY, I. (1987a). *Alesio, una comedia de tiempos pasados (o “Bululú y medio)*. Madrid: Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- (1987b). *Alesio, una comedia de tiempos pasados (o “Bululú y medio)* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 217, enero-febrero, pp. 80-115.
- *Operación opera*, Ed. Iberoautor Promociones Culturales, SGAE, Madrid, 1992.
- (1999). *Los vivos y los muertos* (texto de autor) en *Acotaciones*, nº 3 (julio-diciembre). Madrid: Fundamentos, pp. 91-123.
- GARCIA PINTADO, A. (1970). “En el fondo sabemos que no habrá tiempos mejores”, *Primer Acto*, nº. 123-124, agosto-septiembre, pp. 88-89.
- (1973). “Dialogar a ritmo de pasodoble con Miguel Romero Esteo”, *Primer Acto*, nº. 162, noviembre, pp. 6-11.
- (1974). “El Dante-Riaza: entre el más allá y el más acá”, *Primer Acto*, nº 172, septiembre, pp. 8-9.
- (1982a). *El taxidermista*, Alberto Fernández Torres (intr.), *Pipirijaina*, Texto nº 22, pp. 16-55.
- (1982b). *La sangre del tiempo*, Alberto Fernández Torres (intr.), *Pipirijaina*, Texto nº 22, pp. 60-106.
- GARCIA PINTADO, A. y FERNÁNDEZ CARRANZA, L. (2009). *La sangre del tiempo. Los despojos del invicto señor*, Carmen Márquez (ed.). Madrid: ADE, Premios Lope de Vega nº 17.
- GARCÍA RICO, E. (1975). “Nieva: un nuevo teatro español”, *Pueblo*, mayo.
- GARCÍA RUIZ, V. (2002). “Los noventa son nuestros”, en Ana Diosdado, *Teatro escogido*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro (AAT), pp. 303-309.
- GARCÍA SERRANO, Y. (2001). *Qué asco de amor*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- GARCÍA TEMPLADO, J. (1992). *El teatro español actual*. Madrid: Anaya.
- GIL ALBERT, J. (1984). *Valentín*. Madrid: Akal.
- GIL PARADELA, P. (1984). *El afán de cada noche*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico nº 27.
- GIMÉNEZ ARNAU, J. A. (1984). *Un hombre y dos retratos*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 17.

- GÓMEZ, R. (1989). "Flamenco sin disfraces ni mitos con *Vinagre de Jerez*", *El Público*, nº 74, noviembre, p. 41.
- (1990a). "Dos mujeres en el ring", *El Público*, nº 81, noviembre/diciembre, p. 35.
- (1990b). "La cuadra pone rumbo a América", *El Público*, nº 80, septiembre/octubre, pp. 6-13.
- (1991). "Un gazpacho fantástico", *El Público*, nº 83, marzo/abril, p. 71.
- (1992a). "Picasso, el minotauro andaluz", *El Público*, nº 93, noviembre/diciembre, pp. 36-37.
- (1992b). "Víctimas o supervivientes", *El Público*, nº 93, noviembre/diciembre, pp. 52-53.
- (1992c). "La fuerza de las raíces", *El Público*, nº 93, noviembre/diciembre, p. 67.
- (1992d). "Dos españoles para la hora cero", *El Público*, nº 91, julio/agosto, pp. 45-50.
- GÓMEZ ARCOS, A. (1991). *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Col. Teatro El Público, nº 15.
- (1993). *Los gatos*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1994). *Queridos míos es preciso contaros ciertas cosas...* Madrid: Ministerio de Cultura, CDN.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1995). *Teatro muerto*, ed. Agustín Muñoz-Alonso López y Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas.
- GOMEZ GARCIA, M. (1980). *La cultura y los pueblos de España*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- (1983). *Quien mató a la Demo*. Madrid: Centro Español del Instituto Internacional del Teatro, Col. de Teatro.
- (1996). *El Teatro de Autor en España (1901-2000)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, Col. "Damos la palabra", (Ensayo), nº 4.
- (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal S.A.
- GONZÁLEZ SANTAMERA, F. (2003). "El teatro femenino", en *Historia del Teatro Español. II*, Javier Huerta Calvo (dir.). Madrid: Gredos, pp. 2503-2525.
- GONZÁLEZ, E. (1985). *El asalariado*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 47.
- GONZÁLEZ, R. y SANGUINO, P. (1988). *013 Varios: Informe Prisión*. España: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, Concurso de Textos Teatrales para jóvenes autores Marqués de Bradomín 1987.
- (1998). *Metro*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).

- GONZÁLEZ-COBOS DAVILA, C. (1979). *Antonio Buero Vallejo. El hombre y la obra*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GOPEGUI, B. (1988). “*Camino de plata*, espectáculo de un solo público”, *El Público*, nº 62, noviembre, pp. 24-25.
- (1989a). “Los fantasmas de Bergamín salen del purgatorio”, *El Público*, nº 68, mayo, pp. 11-14.
- (1989b). “*Madame Bovary*: un retrato inacabado”, *El Público*, nº 70-71, julio y agosto, p. 59.
- (1989c). “*Proyecto Van Gogh: Entre los paisajes*”, *El Público*, nº 70-71, julio y agosto, pp. 50-52.
- (1989d). “Sueño, realidad y pesadilla de una sirena grotesca”, *El Público*, nº 68, mayo, pp. 26-27.
- (1989e). “Fatalismo para los “perros contemporáneos” de Koyaanisqatsi”, *El Público*, nº 69, junio, pp. 23-24.
- (1989f). “*Una farola en el salón*: una “comedia de tresillo””, *El Público*, nº 74, noviembre, pp. 34-35.
- (1990a). “La luz de la melancolía”, *El Público*, nº 77, marzo/abril, pp. 40-45.
- (1990b). “El lirismo se desata”, *El Público*, nº 78, mayo/junio, p. 29.
- (1990c). “La paradoja desnuda”, *El Público*, nº 78, mayo/junio, pp. 22-23.
- GORNA-URBANSKA, K. (1987). “Viaje al teatro de Francisco Nieva”, *El Público*, Cuaderno nº 21, febrero, pp. 20-61.
- GRASET, E. y MONTIEL, Á. (1993). “Hemos roto con la monotonía”, Murcia: Publicado en *ETC*, 91, Arena Teatro.
- GRAVES, R. (1984). *Los mitos griegos*. Barcelona: Ariel, S. A.
- GRILLO TORRES, M. P. (2000). *Guía selecta de obras dramáticas*. Madrid: Fundamentos, Col. ciencia.
- GUERENABARRENA, J., (1986a). “¿*Qué tal cariño?* o la segunda oportunidad”, *El Público*, nº 33, junio, p. 26.
- (1986b). “El trino de Alberto Miralles, una reflexión culta”, *El Público*, nº 30, marzo, pp. 41-42.
- (1986c). “*La gran pirueta*, la mirada en el crepúsculo”, *El Público*, nº 36, septiembre, pp. 17-18.
- (1986d). “Palmeras, piscinas, perros y pirámides”, *El Público*, nº 29, febrero, pp. 25-26.

- (1986e), “Accidentes, picardías y adulterios en *Tratamiento de choque*”, *El Público*, nº 37, octubre, p. 42.
- (1987a). “Antonio Gala, la contradicción del compromiso”, *El Público*, nº 49, octubre, pp. 34-35.
- (1987b). “El clasicismo de la pubertad o viceversa”, *El Público*, nº 51, diciembre, pp. 40-43.
- (1987c). “El drama de la mujer en el mundo”, *El Público*, nº 48, septiembre, pp. 24-25.
- (1987d). “Juego de lo real y lo irreal: *Carambola*”, *El Público*, nº 44, mayo, pp. 12-13.
- (1988). “Rafael Alberti: lo más divino es lo más humano”, *El Público*, nº 62, noviembre, pp. 10-13.
- (1989a). “Alonso Millán y el trío del sexo de talonario”, *El Público*, nº 73, octubre, p. 32.
- (1989b). “Contar mentiras para contar verdades”, *El Público*, nº 70-71, julio y agosto, pp. 34-39.
- (1989c). “Narros reencuentra la poesía que se hace humana”, *El Público*, nº 68, mayo, pp. 5-10.
- (1989d). “*La cinta dorada*: el incesto, el drama, la memoria”, *El Público*, nº 73, octubre, p. 31.
- (1992a). “*Coches abandonados*”, *El Público*, nº 91, julio/agosto, pp. 22-23.
- (1992b). “De la movida al costumbrismo”, *El Público*, nº 90, mayo-junio, pp. 36-37.
- GUIMERA, Á. (1912). *Mar y Cielo (tragedia en tres actos)*, Enrique Gaspar (trad.) Madrid: R. Velasco.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2001). *Teatro contemporáneo: Alfonso Vallejo*. Madrid: UNED.
- (2007). “Introducción” en Ana Diosdado, *Teatro escogido*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro (AAT), pp. 503-510.
- HAMILTON, E. (1969). *Dioses, héroes y leyendas: mitología de Grecia, Roma y norte de Europa*, Madrid, Barcelona, México: Daimón, Manuel Tamayo.
- HARO TECGLÉN, E. (1984). “Introducción”, *Las bicicletas son para el verano*, Fernando Fernán Gómez. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral nº 109, pp. 9-40.
- (1985a). “Introducción” en *La coartada. Los domingos, bacanal*, Fernando Fernán Gómez. Madrid: Espasa-Calpe, Selecciones Austral, nº 140, pp. 9-31.

- (1985b). “Nota final” en *La coartada. Los domingos, bacanal*, Fernando Fernán Gómez. Madrid: Espasa-Calpe, Selecciones Austral, nº 140. pp. 211-212.
- HARRIS, C. (1986). *El teatro de Antonio Gala*. Toledo: Zocodover.
- HERAS, G. y ARES, M. (1987). “Retaguardia teatral: una actitud” en *Mordecai Slaughter en: Rotos intencionados, Negro seco*, Maria Ares. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Col. Nuevo Teatro Español, nº 6, pp. 7-9.
- HERRERA SANTOS, E. (1978). *Un cero a la izquierda*. Madrid: Vassallo de Mumbert.
- (1979a). *El avispero*. Madrid: Vassallo de Mumbert.
- (1979b). *Que Dios os lo demande*. Madrid: Vassallo de Mumbert.
- HERRERO, F. (1981). “Alberto Miralles. Testimonio y autocrítica”, *Primer Acto*, nº 189, julio-octubre, pp. 56-62.
- HERRERO, P. M. (1983). *No le busques tres pies al alcalde*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 12.
- (1984). *Un día de libertad*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico.
- (1986). *El homenaje*. Madrid: M. K., Col. Escena.
- HIDALGO MUÑOZ, I. (1980). *Las desempleadas*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Ejemplar mecanografiado y fotocopiado.
- (1990). *Todas hijas de su madre*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- HORMIGÓN, J. A. (ed.) *Et alii* (2000). *Autoras en la historia del teatro español (1975-2000)*, Volumen III. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- HUÉLAMO KOSMA, J. (2004). “El mito instrumento dialectico”, *Teatro Escogido. Vol. I*, Alberto Miralles Grancha, Virtudes Serrano (coor.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 411-416.
- HUERTA CALVO, J. (2003). *Historia del teatro español (2 vols.)*. Madrid: Gredos.
- (dir) *Et alii* (2005a). *Teatro Español (de la A a la Z)*. Madrid: Espasa.
- (2005b). “Historia de unos cuantos o la muerte del Felipe”, en *Teatro Escogido. Vol. II*, Rodríguez Méndez, Domingo Miras (coor.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 175-179.
- HUERTA CALVO, J.; PERAL VEGA, E. y UNZÁIZ TORTAJADA, H. (2005). *Teatro Español (de la A a la Z)*. Madrid: Espasa.
- HUGUET-JÉREZ, M. (2006). *Postmodernidad y teatro español: génesis de la generación Bradomín*. Madrid: Pliegos.

- IGLESIAS FEIJOO, L. (1972). *Trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- (1978). “Introducción”, *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, Antonio Buero Vallejo. Madrid, Cátedra, pp. 9-80.
- (1981). “Introducción”, *Jueces en la noche. Hoy es fiesta*, Antonio Buero Vallejo. Espasa Calpe.
- (1990). “Buero Vallejo: un teatro crítico”, en *El teatro de Buero Vallejo: texto y espectáculo: Actas del III Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Cuevas (ed.). Anthropos. Málaga: Universidad de Málaga (UMA), pp. 70-88.
- IGLESIAS NOVILLO, A. (1990). *¡Viva San Martín! Danzas de matanza*. Madrid: Servicio de Extensión Agraria, Pesca y Alimentación e Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura.
- INIESTA GALVÁN, A. (2002). *Esperar sin esperanza. El teatro de Antonio Buero Vallejo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ISASI ANGULO A. (1974). *Diálogos del teatro español de postguerra*. Madrid: Ayuso, Col. Fuentetaja, 1.
- IZQUIERDO, J. (1997). “La evolución teatral de Jaime Salom”, *Primer Acto*, nº 267, pp. 15-28.
- JOGLARS, ELS, (1987). “Veinticinco años y un día”, *El Público*, cuaderno nº 29, diciembre.
- (2001). *La Guerra de los 40 años*. Madrid: Espasa-Calpe.
- JOVER ZAMORA, J. M. (dir.) (1988). *Historia de España-Menéndez Pidal*. Madrid: Espasa-Calpe.
- JUNYENT, S. (1985). *Hay que deshacer la casa. Señora de...* Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro.
- (1989). *Hay que deshacer la casa. Señora de...* Barcelona: Jucar.
- (1993). *Gracias abuela...* Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1994). *Solo, solo para mujeres*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales. (SGAE).
- JUNYENT, S.; MAQUA, J. y BARBERO, D. (2010). *Hay que deshacer la casa. Triste animal. El equipo femenino de la calle once*, Inmaculada Silva (ed.). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- KAMEN, H. (1998). *Felipe de España*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, Serie Historia, 8º ed.

- LADRON DE GUEVARA, E. (1985). "Entrevista con J. L. Alonso de Santos", *Primer Acto*, n° 210- 211, pp. 54-57.
- LÁZARO CARRETER, F. (1974). "... sobre *Flor de Otoño*", *Primer Acto*, n° 173, oct.
- (1975). "Crítica de dos obras de Miguel Romero Esteo", *Estreno*, 2 (primavera), pp. 13-15.
- LAZARO, M. (1990). *La fosa*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- LENDINEZ-GALLEG0, E. (1973). *El teatro de Ruiz Iriarte*. Madrid: Cultura Hispánica.
- LEONARD, C. (1985). "Entrevista con José Luis Alonso de Santos", *Estreno*, Vol. XI, n° 2, Cincinnati. Otoño, pp. 7-12.
- (1987). "Fermín Cabal y el teatro postfranquista: una entrevista", *Estreno*, Vol. XIII, n° 2. Otoño, pp. 21-24.
- LEONARD, C. y JOHN P., G. (1996) *Teatro de la España democrata*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- LOPEZ ARANDA, R. (1978). *Isabelita, la Miracielos*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Ejemplar mecanografiado y fotocopiado (Incluye una carta, del autor, dirigida al director general de teatro y espectáculo).
- (1993). *Fortunata y Jacinta* (adaptación teatral de la novela de Pérez Galdós). Santander: Festival Internacional de Santander.
- (1998). *Teatro. Obras escogidas. Tomos I y II*, Ángel Berenguer (coor.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- LÓPEZ LEIVA, E. (1990). "La superficialidad en esencia", *El Público*, n° 81, noviembre/diciembre, pp. 28-29.
- (1991a). "La vieja dama censura", *El Público*, n° 82, enero/febrero, pp. 104-105.
- (1991b). "Crónica efímera", *El Público*, n° 83, marzo/abril, p. 41.
- LÓPEZ MOZO, J. (1982). "Veinte años en la moviola de papel", *Pipirijaina*, pp. 12-27.
- (1990). "*La ciudad, noches y pájaros*", *Reseña n° 205*, abril, 1990.
- (1997). "Invitación al teatro de Luis Araujo", en Luis Araujo, *Teatro urgente*. Madrid: J. García Verdugo, pp. 5-11.
- LÓPEZ RUBIO, J. (1987). *La puerta del Ángel*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- LOPEZ SILVA, J., y FERNANDEZ SHAW, C. (1897). *La revoltosa*, Sainete lírico en un acto, Música del maestro Ruperto Chapi.

- LUCA DE TENA, G. (1986). “*Gulliver F.M.*, los otros celtas de Artello-Reixa”, *El Público*, nº 28, enero, pp. 21-23.
- (1987a). “Proceso al héroe como dueño” *El Público*, nº 48, septiembre, pp. 32-34.
- (1987b). “*Xogo de damas*, humor, ironía y esperpento”, *El Público*, nº 46-47, julio y agosto, pp. 77-78.
- (1988). “Caníbales y cristianos para los ochenta”, *El Público*, nº 52, enero, p. 46.
- LUCA DE TENA, T. (1979). *El extraño mundo de Nacho Larrañaga*. Madrid: Fundación Juan March, Ejemplar mecanografiado y fotocopiado.
- (1983). *Una visita inmoral o la hija de los embajadores*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 9.
- MADRAZO, P.G. y MORAGÓN, C. (1991). *Literatura*, Madrid: Pirámide, Col. Aprende tú solo.
- MADROÑAL DURÁN, A. (1997). *El teatro de Juan Antonio Castro (Su aportación a la historia de la cultura en Talavera en la segunda mitad del siglo XX)*. Talavera de la Reina: Excelentísimo Ayuntamiento.
- MAÑEZ, J. A. (1986a). “*La primera de la clase*: mujeres en la trastienda”, *El Público*, nº 33, junio, p. 27.
- (1986b). “El virgo de Visanteta, la falla de Boadella”, *El Público*, nº 28, enero, 1986, pp. 27-28.
- (1986c). “Visanteta made in Boadella en el julio-86”, *El Público*, nº 34-35, julio-agosto, pp. 25-26.
- (1986d). “*El Mikado* de Dagoll-Dagom, divertida metáfora en japonés”, *El Público*, nº 34-35, julio/agosto, pp. 4-7.
- (1989). “Fernando Pessoa, la identidad de un genio”, *El Público*, nº 64, enero, pp.13-14.
- MAQUA, J. (1985). *Triste animal. La soledad del guardaespaldas* Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Col. Nuevo Teatro Español.
- MARCHANT RIVERA, A. (1999). *Claves de la dramaturgia de José Martín Recuerda*. Málaga: Universidad de Málaga.
- MARGALLO, J. (1983). *Perdona a tu pueblo Señor*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 2.
- (1985). “Breves notas sobre el Teatro Independiente. Réquiem por El Gayo que no canta”, en *Teatro español contemporáneo* (VV.AA.). Lieja: Université de Liège.

- MARGALLO, J. y MARTÍNEZ, P. (1990). *La mujer burbuja*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1993). *Paralelos 92, Reservado el derecho de admisión*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- MARQUERÍE, C. (2005a). *2004 (Tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)*. Pinto (Madrid): Antonio Fernández Lera, Producciones S.L.
- (2005b). *El rey de los animales es idiota*. Pinto (Madrid): Antonio Fernández Lera, Producciones S.L.
- MARQUEZ, J. (1996a), “Figuras sin palabras” (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 264, junio-agosto, pp. 74-83.
- (1996b). “Mirando al mar. Los textos: Figuras sin paisaje”, *Primer Acto*, nº 264, junio-agosto, pp. 71-73.
- MÁRQUEZ DÍAZ, J. (1995). *La tuerta suerte de Perico Galápado*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- MÁRQUEZ MONTES, C. (2007). “Decíamos ayer, entre el misterio y la crítica”, en Ana Diosdado, *Teatro escogido*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro (AAT), pp. 403-410.
- MARSILLACH, A. (1981). *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* Madrid: M. K., Col. Escena nº 24,
- (2002). *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*. Barcelona: Tusquets, (2ª ed.).
- (2003). *Teatro Completo*, Pedro Vállora (intr.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- MARTÍ CAMPOS, S. (1996). “Miguel Romero Esteo y *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa*”, en *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Edición de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Associació d'Idees, C.I.T.E.C.
- MARTÍN DESCALZO, J. L. (1985). *Las prostitutas os precederán en el reino de los cielos* Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico.
- MARTÍN ELIZONDO, J. (1988). *Antígona entre muros*. Madrid: Sociedad General de Autores de España (SGAE).
- MARTIN GAITE, C. (1992). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- (1999). *La hermana pequeña*. Barcelona: Anagrama, Col. Narrativas Hispánicas.
- MARTIN RECUERDA, J. (1963). *Las salvajes del Puente San Gil* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 48, diciembre, pp. 29-51.

- (1969). *El teatrito de don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo*, José Monleón (intr.). Madrid: Taurus.
- (1974). *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca* (texto de autor) en *Primer Acto*, n° 169, junio, pp. 16-61.
- (1976a). "Conversaciones con la generación realista", *Estreno*, vol. II, n° 2, otoño, pp. 17-18.
- (1976b). *Personalidad y obra dramática de José María Rodríguez Méndez*. Granada: Universidad de Granada.
- (1979a). *Génesis de El engaño*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (1979b). *La tragedia de España en la obra dramática de José María Rodríguez Méndez*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (1981). *El engaño*, Martha T. Halsey y Ángel Coto (ed.). Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, n° 143.
- (1984a). *El teatrito de don Ramón. Como las secas cañas del camino*. Madrid: Plaza y Janés.
- (1984b). *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, n° 22.
- (1985a). *Las conversiones*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico.
- (1985b). *La Trotski* (texto de autor) en *Primer Acto*, n° 207, enero-febrero, pp. 57-96.
- (1995a). "Introducción" en *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, José M^a. Rodríguez Méndez. Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, n° 104, 5^a ed.
- (1995b) (Ed.), *Flor de Otoño*, José M^a. Rodríguez Méndez. Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, n° 104, 5^a ed.
- (1998). *Las salvajes del Puente San Gil. Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*, Francisco Ruiz Ramón (ed.). Madrid: Cátedra, 9^a ed.
- MARTINEZ BALLESTEROS, A. (1986a). *Los comediantes* (texto de autor), *Estreno*, vol. XII, n° 2, Cincinnati. Otoño, pp. 36-61.
- (1986b). "Los comediantes: un poco de historia", *Estreno*, vol. XII, n° 2, otoño, p. 35.
- (1992). *Pisito clandestino*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1993). *Matrimonio para tres*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (2010). *Teatro escogido*, Coordinador Abelardo Méndez Moya. Madrid: AAT (Asociación de Autores de Teatro).

- MARTINEZ MEDIERO, M. (1974a). *Las hermanas de Búfalo Bill (Comedia parabólica universal)*, José Monleón (intr.). Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro, n° 14.
- (1974b). *Las planchadoras* (textos de autor) en *Primer Acto*, n° 175, diciembre, pp. 29-45.
- (1974c). *El bebé furioso* (textos de autor) en *Primer Acto*, n° 175, diciembre, pp. 48-63.
- (1976). *Mientras la gallina duerme*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Ejemplar mecanografiado y fotocopiado.
- (1978a). *Teatro antropofágico* (incluye: *El convidado*, *El último gallinero* y *Las planchadoras*), Hervé Petit (intr.). Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro, n° 39.
- (1978b). *Teatro en libertad*, (incluye: *El bebé furioso*, *El día que se descubrió el pastel* y *Los clandestinos*), Fernando Povedano de Bustos (prólogo). Badajoz: Esquina Viva.
- (1982). *Las bragas perdidas en el tendedero. Juana del amor hermoso*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (1984). *Heroica del domingo. Aria por un papa español*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (1991). *Las Largas vacaciones de Oliveira Salazar y El niño de Belén*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Col. de Teatro *El Público*, n° 13.
- (1992). *Pisito clandestino*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1993). *Matrimonio para tres*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- (1996a). *El gato Félix. El marco incomparable*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (1996b). “Badajoz puerto de mar” (texto de autor) en *Primer Acto*, n° 264, junio-agosto, pp. 84-91.
- (1996c). “Mirando al mar. Los textos: Badajoz y el mar”, *Primer Acto*, n° 264, junio-agosto, pp. 71-73.
- (2003). *Obras Completas, Vol. I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX y X*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- MARTÍNEZ MORENO, I. (1994a). *Antonio Gala: el paraíso perdido*. Madrid: CSIC.
- (1994b). “Prologo”, *Los bellos durmientes*, Antonio Gala Velasco. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral n° 357, pp. 9-49.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D. (1997). (ed.). *Antología poética*, José Bergamín. Madrid: Castalia.

- MARTÍNEZ VELASCO, J. (1988). “La Cuadra. En olor de Alhucema. La Cuadra en ocho tiempos”, *El Público*, cuadernos, nº 35, septiembre, pp. 37-54.
- MATHIAS LACARRA, J. (1971). *Alfonso Paso*. Madrid: E. P.E.S. A.
- (1974). *Julieta tiene un desliz*. Madrid: Escelicer, Col. Teatro.
- (1975). *Un paleta... ¡con talento!* Madrid: Escelicer, Col. Teatro, nº 781.
- (1977). *Prohibido seducir a los casados*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 43.
- (1979). *Un sastre... a la medida*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 30.
- (1984). *Casado de día, soltero de noche*, Manuel Crespo-Díaz (prólogo). Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 18.
- (1985). *Julieta tiene un desliz*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico
- MATILLA, L. (1970). *El adiós del mariscal* (texto de autor) *Primer Acto*, nº 123-124, agosto-septiembre, pp. 77-83.
- (1980). Ejercicios para equilibristas (texto de autor) en, *Pipirijaina*, Textos, nº 14.
- (1983). *Ejercicios para equilibristas*, César Oliva (ed.). Murcia: Universidad de Murcia y Centro de Documentación Teatral.
- (1989). *De aventuras por la luz*. Valladolid: Obra cultural de la Caja de Ahorros Popular Fuente Dorada, Col. de Teatro Infantil y Juvenil.
- MATILLA, L. y LÓPEZ MOZO, J. (1980). *Como reses*, Moisés Pérez Coterillo (ed.). Madrid: Nuestra Cultura.
- (1988). *Como reses (Memoria de un matadero)*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- MATTEINI, C. (1988a). “Oratorio para dos pueblos y un futuro”, *El Público*, nº 63, diciembre, pp. 31-32.
- (1988b). “Música y laser entre el amor y la muerte”, *El Público*, nº 62, noviembre, pp. 15-18.
- (1988c). “Casting: seis actores en busca de sus personajes”, *El Público*, nº 57, junio, pp. 30-31.
- (1988d). “Golfos estrellados, en el Muñoz Seca”, *El Público*, nº 56, mayo, pp. 43-44.
- (1988e). “Siete puntos de mira”, *El Público*, nº 61, octubre, p. 33.
- (1989). “Opera, palabra, música, movimiento y canto”, *El Público*, nº 64, enero, 1989, pp. 11-12.

- (1992). “Naufragio de la quimera”, *El Público*, nº 89, marzo/abril, 1992, pp. 10-17.
- MEDINA VICARIO, M. (1976). *El teatro español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres.
- (1979a). “Antaviana: la colonización de la sensibilidad” *Triunfo*, nº 848, 28 de abril, p. 58.
- (1979b). “Urgente reflexión”, *Triunfo*, nº 841, 10 de marzo, p. 49.
- (1980a). “Carlos Muñiz, de nuevo”, *Primer Acto*, nº 186, octubre-noviembre, pp. 168-169.
- (1980b). “Motín de brujas, de Josep María Benet i Jornet”, *Reseña*, nº. 126, mayo-junio, pp. 21-22.
- (1982). “Un espectáculo con señas de identidad”, *Reseña*, nº 138, mayo-junio, p. 22.
- (1983). *El camerino*. Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro, nº 3.
- (1984). “Con Alfonso Vallejo: el drama poliédrico”, *Primer Acto*, nº 205, septiembre-octubre, pp. 75-79.
- (1985). “Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (Entrevista con Guillermo Heras)”, *Reseña*, nº 155, marzo-abril, pp. 22-23.
- (1986). “El ni yo perdido y hallado en la hez”, *Reseña*, nº 162, marzo, pp. 10.
- (1987). “Quizás demasiado cerca”, *Reseña*, nº 173, abril, p. 7.
- (1988). “En busca de nuevos autores. 013 varios: informe prisión, último Premio Bradomín”, *Primer Acto*, nº 222, enero – febrero, pp. 20-21.
- (1993a). *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Lourdes Ortiz (prólogo). Madrid: Ediciones Libertarias y Asociación de Autores de Teatro.
- (1993b). “El pícaro (Fernando Fernán Gómez)”, *Reseña*, nº 235, enero, p. 22.
- (1994). “Las trampas del azar”, *Reseña*, nº 256, diciembre, p. 17.
- (1995a). “Los bellos durmientes, de Antonio Gala”, *Reseña*, nº 258, febrero, pp. 22-23.
- (1995b). “El son que nos tocan (Antonio Onetti)”, *Reseña*, nº 262, Madrid, junio, pp. 6-7.
- (1997a). “Algún día trabajaremos juntas (Josep M^a. Benet i Jornet)”, *Reseña* nº 283, mayo, p. 36.
- (1997b). “La trama (Jaime Salom)”, *Reseña*, nº 281, marzo, p. 7.
- (1997c). “Carmen (Prospero Mérimée / Salvador Távora)”, *Reseña*, nº 289, diciembre, p. 29.

- (1997d). “*Rey negro* (Ignacio del Moral)” *Reseña*, nº 288, noviembre, p. 19.
- (1998). “*Fausto Versión 3.0*”, *Reseña*, nº 299, noviembre, p. 30.
- (2003). *Veinticinco años de teatro español*. Madrid: Fundamentos, Col. arte.
- MELGARES, F. (1986). *Amselmo B (o la desmedida pasión por los alféizares)*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- MENCHACATORRE, F. (1982). "Reflexiones en torno al protagonista de: *El corto vuelo del gallo*", *Estreno*, vol. VIII, nº 2, Cincinatti, otoño, pp. 4-6.
- MENDIZÁBAL, R. (1988). *Mi tía y sus cosas*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1990). *Mala yerba*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1991a). *De cómo Antoñito López natural de Játiva subió a los cielos*. Madrid: Marsó-Velasco, Col. Estrenos SGAE de Teatro.
- (1991b). *La abuela echa humo*. Madrid: Marsó-Velasco, Col. Estrenos SGAE de Teatro.
- (1994). *Viva el cuponazo*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1995a). *Monólogos de mujeres*. Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro.
- (1995b). *Feliz cumpleaños señor ministro*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1999). *Contigo aprendí*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (2000a). *¿Le gusta Schubert?* Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (2000b). *Gente guapa gente importante*. Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro.
- (2003). *Mendizábal, escrito para gustar. Madre Amantísima*, Pedro Manuel Villora (prólogo). Madrid: Centro Cultural de la Villa.
- (2005a). *Obras Completas, Vol. I: Mi tía y sus cosas. La noticia. Mañana será jueves*, Alberto Miralles (prólogo). Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (2005b). *Obras Completas, Vol. II: De cómo Antoñito López, natural de Játiva, subió a los cielos. Mala yerba. La abuela echa humo*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (2005c). *Obras Completas, Vol. III, Teatro breve: monólogos y parejas*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (2005d). *Obras Completas, Vol. IV, Teatro inédito I*, Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.

- (2006a). *Obras Completas, Vol. V, Teatro inédito II: El dulce cordero. Querido Maquiavelo. Quitá y pon*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (2006b). *Obras Completas, Vol. VI, Teatro Gay*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (2007a). *Obras Completas, Vol. VII*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (2007b). *Obras Completas, Vol. VIII, Gran Teatro: La terraza. ¿Le gusta Schubert? Coto privado*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (2007c). *Obras Completas, Vol. IX, Teatro breve (veintinueve obras)*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (2007d). *Obras Completas, Vol. X, El sainete: Nos tocó la primitiva. Viva el cuponazo. ¡Yo soy Cristóbal Colón!* Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (2008a). *Obras Completas, Vol. XI, Teatro Clásico: Pico de oro. Amor de Hombre. Me llamo Blume. Que me quiten lo bailao*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (2008b). *Obras Completas, Vol. XII, La rosa y el viento. Gente guapa gente importante. ¡No me salves que es peor!* Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (2009). *Obras Completas, Vol. XIII, Popurri Teatral: Amor tres delicias. Hortensia a su servicio. Se ofrece estudiante. Sabor a mí*. Madrid: Fundamentos. Col. Espiral/Teatro
- MIRALLES GRANCHA, A. (1979). "Encuesta con los dramaturgos catalanes que escriben en castellano", *Estreno*, Vol. V, n° 2, otoño, pp. 9-12.
- (1981a). *Céfiro agreste de olímpicos embates (Come y calla que es cultura)* (texto de autor) en *Primer Acto*, n° 189, julio-octubre, pp. 73-105.
- (1981b). Colón "versos de arte menor por un varón ilustre". Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro n° 63.
- (1981c). "A veces es bueno recordar a los muertos cuando no lo están", *Primer Acto*, n° 189, pp. 69-71.
- (1994a). *Aproximación al teatro alternativo*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (1994b). *Comisaría especial para mujeres*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1996). *El jardín de nuestra infancia*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (2001). *Píntame la eternidad*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).

- (2004). *Teatro Escogido, Tomo I y II*, Virtudes Serrano (coord.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2005). “No todo es comedia en Rafael Mendizábal”, en Rafael Mendizábal, *Obras Completas Vol. I*. Madrid: Fundamentos, Colección Espiral Teatro, pp. 9-16.
- MIRAS, D. (1974). *La Saturna* (Texto de autor), *Pipirijaina*, Textos, nº 4.
- (1980). *De San Pascual a San Gil*. Madrid: Vox (con la colaboración del Centro de Documentación Teatral), Col. La Farsa, dirigida por José Monleón.
- (1985a). *La venta del ahorcado*, César Oliva (intr.). Murcia: Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia. Antología Teatral Española nº 1.
- (1985b). *Las alumbradas de la Encarnación Benita*. Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro.
- (1987). *Las brujas de Barahona* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 185, agosto-septiembre, pp.78-127.
- (1992). *Las brujas de Barahona*, Virtudes Serrano (ed.), Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral. nº 273.
- (1997). *La Saturna*. Virtudes Serrano (prólogo), César Oliva (ilustraciones). Ciudad Real: Ñaque, Serie Literatura.
- (2004). “Introducción a El jardín de nuestra infancia” en *Teatro escogido I*, Alberto Miralles Grancha, Virtudes Serrano (coord.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 265-269.
- (2005). *Teatro Escogido. Vol. I*, Virtudes Serrano (coord.) Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- MOLAS, J. (1967). (ed.) *Primera historia de Ester*, Salvador Espriu, Barcelona: Edicions 62, Serie Antología Catalana nº 27, pp. 9- 20.
- (1968). “Prólogo: la poesía de Espriu”, en *Antología* de Salvador Espriu, Barcelona: Ciencia Nueva, El Bardo (colección de poesía), pp. 7-21.
- MOLINA FOIX, V. (1985). *Los abrazos del pulpo*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Ministerio de Cultura, Col. Nuevo Teatro Español, nº 1.
- (1992). *Don Juan último* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 246, noviembre-diciembre, pp. 71-101.
- (1994). *Don Juan último*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- MONCADA MERCADAL, S. (1979). *Siempre no es toda la vida*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Ejemplar mecanografiado y fotocopiado.

- (1980). *Las orejas del lobo*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, n° 69.
- (1984a). *Salvar a los delfines*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, n° 58.
- (1984b). *Violines y trompetas*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, n° 23.
- (1984c). *Vivamos hoy*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, n° 58.
- (1985a). *El hombre del atardecer*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, n° 64.
- (1985b). *Las tormentas no vuelven*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, n° 54.
- (1987). *¿Qué tal cariño?* Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1989). *Entre mujeres*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1993a). *Cena para dos*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- (1993b). *El Hombre del Taj-Mahal*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- (1993c). *Caprichos*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1994). *Siempre en otoño*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1997). *Mejor en octubre*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1998). *¿Y ahora qué?*, Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- MONLEÓN, J. (1962). “Nueva Generación Realista”, *Primer Acto*, n° 32, pp. 1-3
- (1968). “Carlos Muñiz y su compromiso”, *Primer Acto*, n° 20, febrero, p. 1.
- (1969). “Martín Recuerda y la otra Andalucía”, en *El teatrillo de don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo*, José Martín Recuerda. Madrid: Taurus, pp. 9-31.
- (1970a). “Tres autores Marginados. Matilla y sus monstruos familiares”, *Primer Acto*, n° 123-124, agosto-septiembre, pp. 64-72.
- (1970b). “Del teatro de cámara al teatro independiente”, *Primer Acto*, n° 123-124, agosto-septiembre, pp. 8-14.
- (1971a). *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets.
- (1971b). “Con Juan Antonio Castro”, *Primer Acto*, n° 134, julio, pp. 24-33.
- (1973). “Francisco Nieva o la orgia de lo real”, *Primer Acto*, n° 153, pp. 14-17.

- (1974). "Entrevista con José Martín Recuerda", *Primer Acto*, nº 169, junio, pp. 8-11.
- (1976). *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva y Jesús Campos*. Granada: Universidad de Granada.
- (1978). "Cita con el teatro secreto español: Francisco Nieva", *Triunfo*, nº. 622, 8 de agosto, p. 44.
- (1979). "Una entrevista con Jesús Campos", *Teatro de oposición I, (Col. Primer Acto)*. Madrid: Vox,
- (1984). "Alfonso Vallejo, todo menos haber estrenado en España", *El cero transparente. Ácido sulfúrico. El desguace*, Alfonso Vallejo. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro, nº 43, pp. 7-15.
- (1987). "Un ejercicio descarado de inteligencia", *Primer Acto*, nº 221, marzo, p. 11.
- (1988). "La llegada de La Cuadra a la escena española", *Cuadernos El Público*, 35, pp. 6-15.
- (1989). "Catón en Mérida", *Primer Acto*, nº 229, junio-agosto, pp. 61-67.
- (1990). "Tiempo y teatro de Rafael Alberti", *Primer Acto*. Madrid: Primer Acto/Fundación Rafael Alberti.
- (1995). "El teatro del consenso", en *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española, 1975-1990*, José Monleón (ed.), Madrid: Akal, pp. 237-250.
- MONTIJANO RUIZ, J. J. (2009). *Historia del teatro olvidado: La Revista (1864-2009)*, (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada, Facultad de Filología y Letras.
- MOREIRO PRIETO, J. (1990). *El teatro español contemporáneo (1939-1989)*. Madrid: Akal.
- MORENO, A. (1990). "La Cubana, tradición y experimentación urbana", *Catalonia*, nº 20, pp. 34-35.
- MUMBERT, V. de, (1978). "Introducción", *Un cero a la izquierda*, Eloy Herrera Santos. Madrid: Vassallo de Mumbert, pp. 5-20.
- MUÑIZ, C. (1963). *Teatro: El tintero, Un solo de saxofón, Las viejas difíciles*. Madrid, Taurus.
- (1974). *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*. Madrid: Edicusa, Cuadernos para el diálogo.
- (1976). "Conversaciones con la generación realista", *Estreno*, vol. II, nº 2, otoño, pp. 14-16.
- (1978). *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 32.

- (1980). *El tintero. Miserere para medio fraile*, L.L. Zeller (ed.). Salamanca: Almar, Salamanca.
- (2005). *Teatro escogido*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. (1996). “Análisis de la obra” en *La taberna fantástica*, Alfonso Sastre. Madrid: Santillana, pp. 83-107.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. y RUBIO JIMÉNEZ, J. (1995). “Introducción”, *Teatro Muerto*, Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, pp. 11-134.
- MUÑOZ RAMIREZ, F. (1989a). “El Catón de Savater un republicano ejemplar”, *El Público*, nº 72, septiembre, pp. 24-25.
- (1989b). “*Perfume de mimosas*, la atmosfera de un tiempo irrespirable”, *El Público*, nº 75, diciembre, pp. 26-27.
- (1992). “Badajoz puerto de mar”, *El Público*, nº 90, mayo-junio, p. 48.
- MURILLO GÓMEZ, M. (1985). *Las maestras*. Mérida: Regional de Extremadura.
- (1996a). “*Mirando al mar*” (texto de autor), *Primer Acto*, nº 264, junio-agosto, pp. 92-94.
- (1996b). “*Mirando al mar*. Los textos: Badajoz mirando al mar”, en *Primer Acto*, nº 264, junio-agosto, pp. 71-73.
- (2001). *Perfume de la memoria*, Introducción Gregorio Torres Nebrera (intr.). Murcia: Universidad de Murcia.
- NAVARRO DURÁN, R. (1995). *Historia de la Literatura Española, Tomo VI (El siglo XX)*, Jean Canavaggio (dir). Barcelona: Ariel.
- (2004). “Introducción a *Colón, versos de arte menor por un varón ilustre*”, en *Teatro Escogido. Vol. I*, Alberto Miralles Grancha, Virtudes Serrano (coor.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 95-99.
- NIEMEYER VERLANG, M. (1986). *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, Pörtl, Klaus (ed.) Tübingen.
- NIEVA, F. (1973a). “¿Quién es Mary d’Ous?”, *Primer Acto*, nº 156, pp. 4-8.
- (1973b). *Pelo de tormenta* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 153, febrero, pp. 26-36.
- (1973c). *Teatro furioso (La carroza de plomo candente, El combate de Opalos y Tasia)*. Madrid: Edicusa S.A., Cuadernos para el dialogo nº 37.
- (1975a). *Teatro furioso. Teatro de farsa y calamidad*, Moisés Pérez Coterillo (intr.). Madrid: Akal/Ayuso, Col. Expresiones, Serie Teatro.

- (1975b). *Teatro furioso: Coronada y el toro*, Hervé Petit (intr.). Madrid: Akal-Ayuso, 1975.
- (1975c). "Pasión y muerte del autor español" (Carta abierta a Rodríguez Méndez y Martín Recuerda), *Informaciones de las Artes y las Letras*, (12 de junio).
- (1975d). "*Tauromaquia*, de Juan Antonio Castro", *Primer Acto*, nº. 179-180-181, verano.
- (1978). "Sobre nuestra imagen de nuevos autores en el extranjero", *Estreno*, Vol. IV, nº 1, primavera, pp. 5-7.
- (1980a). *Delirio del amor hostil*, Antonio González (ed.). Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, nº 119.
- (1980b). *La señora Tártara*. Madrid: M. K., Colección Escena, nº - 22.
- (1980c). "Breve poética teatral" en *Malditas sean coronada y sus hijas, Delirios de amor hostil*. Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, nº 119, pp. 93-117.
- (1982). *Coronada y el toro* (texto de autor) en *Pipirijaina*. Textos, nº 2.
- (1983). *El combate de Ópalos y Tasia*. Madrid: Edicusa, Cuadernos para el diálogo, nº 37, Col. "Libros de Teatro", dirigida por Álvaro del Amo y Miguel Bilbatúa.
- (1986). *La carroza de plomo candente, Coronada y el toro*, Andrés Amorós (ed.). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral.
- (1987). *Las aventuras de Tirante Blanco* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 219, mayo-agosto, pp. 80-121.
- (1990). *El combate de Ópalos y Tasia, Sombra y quimera de Larra, La Magosta*. Phyllis Zatling Boring (ed.). Madrid: Alambra.
- (1991). *Teatro completo*. Angélica Bécker, Carlos Bousoño, Jesús Barrajón y Phyllis Zatling Boring (ed.). Castilla-La Mancha: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2 vol.
- (1996). *La señora Tártara, El baile de los ardientes*. J. Francisco Peña (ed.). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, nº 392.
- (2002). *Las cosas como fueron. Memorias*. Madrid: Espasa Calpe.
- (2005). *Obra completa: Vol. I. Teatro*, Jesús Barrajón (intr.). Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos nueva serie.
- O'CONNOR, P. W. (1978). "Víctor Ruiz Iriarte habla de la comedia", *Estreno*, vol. IV, nº 2, Cincinatti, otoño, pp. 16-17.
- (1996). *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*. Madrid: Fundamentos.

- OLIVA, C. (1978). *Cuatro Dramaturgos "realistas" en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas* (Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda). Murcia: Departamento de Literatura Española de la Universidad de Murcia.
- (1980). *Disidentes de la generación realista (Introducción a la obra de Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)*. Murcia: Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras, vol. XXXVII, n° 3, Curso 1978-79.
- (1981). "Los realistas: Rodríguez Méndez, Martín Recuerda y Carlos Muñiz" en *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (director), vol. VIII: Época contemporánea (1939-1980), Domingo Ynduráin y Fernando de Valle (coordinador). Barcelona: Crítica, Grupo Editorial Grijalbo.
- (1985). "Notas a *La Venta del ahorcado*", en *La venta del ahorcado*, Domingo Miras. Murcia: Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia. Antología Teatral Española n° 1.
- (1989). "El teatro desde 1936". *Historia de la literatura española actual III, El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- (1991). "Cuarenta años de estrenos españoles", en *Teatro español contemporáneo: antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral y Fondo de Cultura Económico de España, pp. 11-54.
- (1992). "El teatro, en Darío Villanueva (et alii), Los nuevos nombres: 1975-1990", en *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (dir.). Barcelona: Crítica, tomo 9, pp. 432-458.
- (2002). *Teatro Español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- (2004). *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- (2007). "Introducción a la producción dramática de Ana Diosdado", en Ana Diosdado, *Teatro escogido*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro (AAT), pp. 9-28.
- OLIVA, M. V. (1987a). "Jorge Díaz, las cicatrices de una generación", *El Público*, n° 42, marzo, pp. 14-15.
- (1987b). "El teatro Muñoz Seca rescatado para la comedia", *El Público*, n° 49, octubre, pp. 38-41.
- (1987c). "Jaime Salom, radiografía de la pareja", *El Público*, n° 43, abril, pp. 18-20.
- (1987d). "*Oh! Stress* (Vol-Ras) es Joan-Tres", *El Público*, n° 50, noviembre, pp. 28-29.
- (1987e). "Santiago Moncada por partida doble", *El Público*, n° 44, mayo, pp. 47-48

- (1987f). “Un Fausto a la medida de los nuevos tiempos” *El Público*, nº 42, marzo, pp. 49-50.
- (1988). “¡Viva San Martín!, del cerdo y otras muertes”, *El Público*, nº 53, febrero, 1988, pp. 26-28.
- OLMO, L. (1976). "Conversaciones con la generación realista", *Estreno*, vol. II, nº 2, otoño, pp. 24-26.
- (1985). *La condecoración*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 51.
- (2004). *Teatro Completo. I y II*, Ángel Berenguer (coordinador). España: Asociación de Autores de Teatro.
- OLMO, L. y ENCISO, P. (1969). *El león engañado, La maquinita, El león enamorado, El raterillo, Asamblea general*. Madrid: Escelicer S.A., Col. Teatro nº 630.
- ONETTI, A. (1994). *La diva al dente y La rumba del maletín*. Sevilla: Padilla Libros, Serie Teatro.
- (1995a). *Almasul y la flauta de plata*. Sevilla: Padilla Libros, Serie Teatro.
- (1995b). *El son que nos tocan*. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.
- (1995c). *La chica de cristal*, en *Monólogos Vol. II*, Miguel Medina Vicario (ed.). Madrid: AAT (Asociación de Autores de Teatro), pp. 107-114.
- (1997). *Madre Caballo y Almasul: (Leyenda de Al-Ándalus)*. Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Textos Dramáticos nº 8.
- (2002). *La calle del infierno*. Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro.
- ONETTI, A. y ZURRO, A., *La puñalá. Farsas Maravillosas*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.
- ORDOÑEZ MIRANDA, J. C. (1976). *Puede ocurrir mañana*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Ejemplar mecanografiado y fotocopiado.
- (1980). *Un conde de probeta*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Ejemplar mecanografiado y fotocopiado.
- ORS, F. (1983). *El día de gloria*. Madrid: M. K., Col. Escena.
- (1984). *Contradanza*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 31.
- (1986). *Viento de Europa*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.

- ORTEGA, A. y BLASCO S. (1989). *El tonto es un sabio*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- ORTIZ, B. (2005). "Del *Devocionario* a *Yerma*", *La Ratonera*, Revista Asturiana de Teatro nº 15, septiembre, pp. 18-29.
- ORTIZ, L. (1988). *El local de Bernardeta* (texto de autor), *Acotaciones*, nº 1. Madrid: Fundamentos, pp. 63-101.
- (1991). *Los motivos de Circe. Yudita*, Felicidad González Santamera (intr.). Madrid: Castalia, Biblioteca de Escritoras.
- (1994). *El cascabel al gato*. Madrid: Ñaque.
- PACO SERRANO, D. de (2003). *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Murcia: Universidad de Murcia.
- PADILLA MANGAS, A. (1985). *Tipología dramática en la obra de Antonio Gala*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial de Córdoba.
- PARDO ZANCADA, R. (1998). *23-F la pieza que faltaba (Testimonio de un protagonista)*. Barcelona: Plaza y Janés.
- PAREDES, S. (1978). "Francisco Nieva", *Posible*, nº. 156, 5 de noviembre, pp. 60-61.
- (1991). *Una farola en el salón*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- PASO, A. (1981). *Monjita me meteré*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Ejemplar mecanografiado y fotocopiado.
- (1984). *La zorra y el escorpión*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 40.
- PASQUARIELLO, A. M. y O'CONNOR, P. W. (1976). "Conversaciones con la generación realista", *Estreno*, vol. II, nº 2, otoño, pp. 8-28.
- (1978). "El teatro español en la era postfranquista", *Estreno*, vol. IV, nº 1, Cincinnati, primavera, pp. 4-7.
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- PEDRERO, P. (1987). *La llamada de Lauren*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1989). *El color de agosto*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1990). *Invierno de luna alegre*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.

- (1994). *Noches de amor efímero*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- (1995). *Una estrella, Besos de lobo*. Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro.
- (1997). *Locas de amar*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- (1998). *Cachorros de negro mirar*. Madrid: Teatro del Alma.
- (1999). *Juego de noches, Nueve obras en un acto*, Virtudes Serrano (ed.). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.
- PELAEZ, A. (ed.) (1995). *Historia de los teatros nacionales*, 2 vol. Madrid: CDN, Ministerio de Cultura, INAEM.
- PEÑA, J. F. (1996), (ed.). *La señora Tártara, El baile de los ardientes*. Francisco Nieva. Madrid: Espasa Calpe, Col. Austral nº 392 Espasa Calpe.
- (2001). *El teatro de Francisco Nieva*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2 volúmenes.
- PEREZ, M. (1992). “Las teorías teatrales durante el periodo de la transición política (1975-1982)”, *Teatro* (Revista de Estudios Teatrales), nº 1 (jun.), pp. 107-114.
- (1993). “La escena madrileña en la transición política (1975-1982)”, *Teatro* (Revista de Estudios Teatrales), nº 3-4, Alcalá de Henares, junio-diciembre, pp. 7-68.
- (1995a). “Recepción de las nuevas formas dramáticas en la Transición Política española”, *Teatro*. (Revista de Estudios Teatrales), 6-7 (dic.-jun.), pp. 269-290.
- (1995b) “Espacio escénico y espacio convivencial en el teatro de Lauro Olmo”, *Teatro*. (Revista de Estudios Teatrales), nº 8 (dic.), pp. 83-99.
- (1997). “Historia y democracia, veinte años de convivencia en la escena española”, *Teatro* (Revista de Estudios Teatrales), nº 11 (jun.), pp. 275-295.
- (1998). “El creador teatral ante la encrucijada social y política” en Ricardo López Aranda, *Obras escogidas. Tomo II*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 11-19.
- PÉREZ COTERILLO, M. (1972). “*Quejío*. Estudio dramático sobre cantes y bailes de Andalucía”, *Primer Acto*, nº 144 (mayo), pp. 33-36.
- (1975). “Introducción” en *Teatro furioso. Teatro de farsa y calamidad*, Francisco Nieva. Madrid: Akal/Ayuso, Col. Expresiones, Serie Teatro.
- (1983a). “*Vade retro* de Fermín Cabal. Tentación venial”, *Pipirijaina*, nº 24, pp. 44-46.
- (1983b). “El teatro de Miguel Murillo”, *Pipirijaina*, nº 25, abril, pp. 49-51.

- (1983c). “Fermín Cabal... cuarto asalto”, *El Público*, nº 1, octubre, p. 15.
 - (1983d). “*Teledium*: Albert Boadella, maestro de ceremonias”, *El Público*, noviembre, p. 32.
 - (1984a). “Buero Vallejo en la ardiente lucidez”, *El Público*, nº 12, septiembre, pp. 11-15.
 - (1984b). “Els Joglars: Bufones laicos del siglo que viene”, *El Público*, nº 4, enero, pp. 8-9.
 - (1984c). “Guillermo Heras, el estilo de los independientes”, *El Público*, nº 4, enero, pp. 10-13.
 - (1984d). “La Fura dels Baus. El apocalipsis ha llegado”, *El Público*, nº 8, mayo, p. 48.
 - (1985a). “Alfonso Sastre: Mi patria es el idioma”, *El Público* nº 19, abril, pp. 9-13.
 - (1985b). “La Fura dels Baus, África está dentro”, *El Público*, nº 24, septiembre, pp. 7-14.
 - (1985c). “Albert Boadella: Nuevas Tendencias no es el hermano pobre, sino el más original”, *El Público*, nº 17, febrero, pp. 15-18.
 - (1985d). “La Cuadra de Sevilla cambia de piel”, *El Público*, nº 21, junio, pp. 7-11.
 - (1987a). “*Accions*: Ha llegado el apocalipsis”, *El Público*, edición especial México, marzo-abril, p. 34.
 - (1987b). “*El público*: Amor, teatro y caballos”, *El Público*, nº 40, enero, pp. 4-12.
 - (1987c). “La memoria se tiñe de emoción”, *El Público*, nº 48, septiembre, pp. 4-9.
 - (1987d). “¡Ay Carmela! Nos queda la memoria”, *El Público*, nº 51, diciembre, pp. 3-7.
 - (1987e). “Tebas está en Sevilla”, *El Público*, nº 44, mayo, pp. 4-11.
 - (1990). “Francisco Nieva estampas de seducción” *El Público*, nº 78, mayo/junio, pp. 10-16.
 - (1992a). “Una metáfora audaz y solidaria”, *El Público*, nº 89, marzo/abril, pp. 23-25.
 - (1992b). “España en conserva”, *El Público*, nº 93, noviembre/diciembre, pp. 16-23.
- PÉREZ DE OLAGUER, G. (1972). *Adolfo Marsillach*. Barcelona: Dopesa.
- (1984). “*Alé*, nuevas danzas de la muerte”, *El Público*, nº 7, abril, pp. 28-29.
 - (1985a). “El discurso radical de la Celestina de Sastre”, *El Público*, nº 21, junio, pp. 40-41.
 - (1985b). Albert Vidal, hombre urbano-Actor objeto”, *El Público*, nº 21, junio, p. 23.
 - (1986a). “Amenós-Prunes, Briansó: escenografía y coreografía al detalle”, *El Público*, nº 34-35, julio/agosto, pp. 9-11.

- (1986b). “*La tempestad*, de La Cubana”, *El Público*, nº 33, junio, pp. 51.
- (1987). “Els Joglars. Veinticinco años y un día. Crónica de una historia polémica”, *El Público*, cuaderno nº 29, diciembre, pp. 24-35.
- (1988a). “Piratas a ritmo de gran musical”, *El Público*, nº 62, noviembre, pp. 19-22.
- (1988b). “*En resumidas cuentas*, el compendio de un actor: Pepe Rubianes”, *El Público*, nº 55, abril, p. 43.
- (1989a). “El compromiso de una comedia en toda regla”, *El Público*, nº 74, noviembre, pp. 21-23.
- (1989b). “Triunfo del boca a boca en *Cómeme el coco negro*”, *El Público*, nº 70-71, julio y agosto, pp. 40-42.
- (1990a). “Entretener con inteligencia”, *El Público*, nº 81, noviembre/diciembre, pp. 34-35.
- (1990b). “El cinismo de un banquero”, *El Público*, nº 78, mayo/junio, pp. 43-44.
- (1991a). “En la mansión del horror”, *El Público*, nº 84, mayo/junio, pp. 48-49.
- (1991b). “La erótica de Adán y Eva”, *El Público*, nº 84, mayo/junio, p. 46.
- (1992a). “Un himno al Paralelo”, *El Público*, nº 91, julio/agosto, pp. 13-16.
- (1992b). “Vanguardia de la cotidianidad”, *El Público*, nº 93, noviembre/diciembre, pp. 58-59.
- PÉREZ GALDOS, B. (1965). *Episodios Nacionales*. Madrid: Aguilar, 7ª edición.
- PÉREZ MINIK, D. (1961). *Teatro europeo contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- PÉREZ RASILLA, E. (1995). “*Las Amazonas del caballo: víctimas y verdugos*” *Reseña* nº 259, marzo, pp. 12-13.
- (2001a). (ed.). “Introducción”, *¡Viva el Duque, nuestro dueño!*, José Luis Alonso de Santos. Madrid: Castalia, pp. 21-57.
- (2001b). “*La imagen del espejo*. Una pieza inédita de Ana Diosdado”, *ADE*, nº 84, pp. 132-133.
- (2003a). “El teatro desde 1975” en *Historia del Teatro Español. II*, Javier Huerta Calvo (dir). Madrid: Gredos, pp. 2855-2883.
- (2003b). “La recepción del teatro desde los años cuarenta”, en *Historia del Teatro Español. II*, Javier Huerta Calvo (dir). Madrid: Gredos, pp. 2905-2932.
- PÉREZ RIOJA, J. A. (1971). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 2ª ed.
- PESSOA, F. (1996). *Teatro Completo*. Hondarribia (Guipúzcoa): HIRU.
- PETIT, H. (1978). “Introducción”, *Teatro antropofágico*, Manuel Martínez Mediero. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro, nº 39, pp. 7-26.

- PFAUD, L. (2012). *Juana la loca, madre del emperador Carlos V*, versión Kindle, Carla Arregui Núñez (trad.). España: Palabra.
- PHILLIPS, E. M. (1984). *Idea, signo y mito: el teatro de José Ruibal*. Madrid: Orígenes.
- PINYOL BALASCH, R. (1986). (ed.) “Salvador Espriu: un clásico del siglo XX” en *Primera historia de Esther*, Juan Ramón Masoliver (traducción). Barcelona: Edicions del Mall, pp. 14-23.
- PIÑERO, M. (2005). *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*. Madrid. Fundamentos.
- PIÑUEL, J. L. (1986). *El terrorismo en la transición española (1972-1982)*. Madrid: Fundamentos, Col. Ciencia, Serie Política, n° 144.
- PIRIZ-CARBONELL, L. (1992). *Federico una historia distinta*, Francisco Javier Díez de Revenga (ed.). Murcia: Universidad de Murcia.
- (2002). *Mañana es nunca*, Virtudes Serrano (ed.). Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.
- PLATÓN (2004). *Diálogos (Gorgias. Fedón. El banquete)*, Carlos García Gual (intr.), Luis Roig de Lluis (trad.) Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral n° 22.
- PLOU, A. (1990). *La ciudad, noches y pájaros*. Castilla-La Mancha: Junta de Comunidades.
- (2001). *A la mesa de los tres reyes* (incluye *Rey Sancho. Goya. Buñuel, Lorca y Dalí*). Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.
- (2003). *Buñuel, Lorca y Dalí*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- PLOU ESCOLA, A.; MATA LLANA BULNES, S. y CHUMILLA CARBAJOSA, J. M. (1987), *Laberinto de cristal. Ora Pro Novis. Una acera en la pared*. Madrid: Ministerio de Cultura, Textos teatrales Marqués de Bradomín 1986.
- POBLACIÓN, F. (1984). “Martín Descalzo: Soy un provocador”, *El Público*, n° 15, diciembre, pp. 26-28.
- (1985a). “Fando y Lis, Arrabal en clave realista”, *El Público*, n° 26, noviembre, p. 16.
- (1985b). “Seis interpretes en busca de su geografía”, *El Público*, n° 17, febrero, pp. 13-14.
- (1985c). “Revistas del corazón, rosa virado a negro”, *El Público*, n° 25, octubre, p. 31.
- (1985d). “Virtuosos de Fontaineblau, Europa en solfa”, *El Público*, n° 27, diciembre, pp. 6-12.
- (1985e). “*Mantis religiosa*, un melodrama tremendista”, *El Público* n° 19, abril, pp. 24-25.

- (1985f). “*La llamada de Lauren rompe máscaras*”, *El Público*, nº 27, diciembre, p. 23.
- (1986a). “*Papa Borgia, amable transgresión*”, *El Público*, nº 29, febrero, pp. 16-17.
- (1986b). “*Proceso a Besteiro desde la distancia*”, *El Público*, nº 29, febrero, pp. 18-19.
- (1986c). “*Apología de una obscenidad, Visanteta de Favara*”, *El Público*, nº 37, octubre, pp. 45-48.
- (1986d). “*Mariameneo, otra madre coraje*”, *El Público*, nº 31, abril, pp. 41-42.
- (1986e). “*Desnudez, Azufre y Cristo tocan la verdad*”, *El Público*, nº 30, marzo, p. 43.
- (1986f). “*Cinco Lorcas, cinco directores, tres estéticas*”, *El Público*, nº 39, diciembre, pp. 19-21.
- (1986g). “*La desaparición de Wendy, los fantasmas de la infancia*”, *El Público*, nº 28, enero, pp. 24-25.
- (1987a). “*La novena de Alonso de Santos*”, *El Público*, nº 42, marzo, pp. 4-9.
- (1987b). “*Un laberinto de Buero entre pasado y presente*”, *El Público*, nº 40, enero, pp. 36-37.
- (1987c). “*Gaviotas subterráneas, bandera de la amistad*”, *El Público*, nº 43, abril, pp. 42-44.
- (1987d). “*La Zaranda, espera inútil en un gran vacío*”, *El Público*, nº 40, enero, pp. 42-43.
- POLO BARRENA, J. (1983). *La muerte de Brunelda*. Madrid: Centro Español del Instituto Internacional de Teatro, Colección de Teatro.
- PÖRTL, K. (1986). *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, Klaus Pörtl (ed.). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- (1998). “*La obra dramática de Antonio Martínez Ballesteros*”, en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Diez Taboada*. Madrid: CSIC, pp. 682-695.
- POVEDANO BUSTOS, F. (1978). “*Prologo*”, *Teatro en libertad*, Manuel Martínez Mediero. Badajoz: Esquina Viva, Badajoz.
- PREGO, V. (1996). *Así se hizo la Transición*. Barcelona: Plaza y Janés.
- PRESTON, P. (1998). *Franco "Caudillo de España"*. Barcelona: Grijalbo- Mondadori, Col. Mitos bolsillo.
- PRIETO BENITO, F. (1997). *Riego: sombras y fantasmas de Ana Ozores*. Oviedo: Deus Ex Machina, Volumen 10.

- PUYÓ, C. (1988). "Gaviotas subterráneas, el primer tranvía de un nuevo grupo", *El Público*, nº 58/59, julio/agosto, p. 54.
- QUILIS GONZÁLEZ, E. (1977). "Eduardo Quiles se opone a las afirmaciones de Martín Recuerda", *Estreno*, Vol. III, nº 2, otoño, pp. 5-6.
- (1985a). *El asalariado*. Madrid: Martín Pancorbo (Santos).
- (1985b). *El asalariado*. Madrid: Preyson Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico.
- QUIÑONES, F. (1983). *El grito: comedia dramática andaluza en dos actos*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico.
- (2006). *Las Mil Noches de Hortensia Romero*. Madrid: Alianza Editorial.
- RAGUE ARIAS, M. J. (1980). "4 autores ante la transición. El teatro español, a los cinco años de 1975", *Primer Acto*, nº 186, octubre-noviembre, pp. 150-155.
- (1981). "Un céfiro arrasador", *Primer Acto*, nº 189, julio-octubre, pp. 63-65.
- (1984). "Introducción a la obra de Lidia Falcón", *Estreno*, Vol. X, nº 2, p. 26.
- (1992). *Lo que fue de Troya*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, Colección "Damos la palabra" Ensayo.
- (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, Literatura y Crítica.
- (2007). "El universo referencial del teatro. Evasionismo y escapatismo. Perplejidad y compromiso de los autores", *La Ratonera*. nº 7, Gijón, enero.
- REBOLLO CALZADA, M. M. (1998). V "Introducción a *Isabel, reina de corazones*", en *Obras escogidas. Tomo II*, Ricardo López Aranda, Teatro. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 197-203.
- REGLA, J., (dir.) (1968). *Historia de España Ilustrada*. Barcelona: Ramón - Sopena, S. A.
- REINA, M. M. (1988a). *La libertad esclava*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1988b). *El pasajero de la noche*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1990a). *La cinta dorada*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1990b). *Alta seducción*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.

- (1992). *Reflejos con cenizas*. Madrid, Madrid: Marsó-Velasco, Colección Estrenos SGAE de Teatro
- (1993). *Un hombre de cinco estrellas*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- REIZABAL, I.; ONETTI, A. y GARCÍA, R. (1989). *Le petitnegre. Marcado por el títex. Reloj*. Madrid: Instituto de la Juventud, Premios Marqués de Bradomín 1988.
- RIAZA, L. (1976). *Retrato de dama con perrito*. Madrid: Fundamentos, Serie Cuadernos Prácticos, nº 23.
- (1978). *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, Alberto Castilla y Luis Ríaza (ed.). Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, nº 93.
- (1980). *Retrato de dama con perrito*. Madrid: Col. La Farsa, nº 8.
- (1981a). “Algunos descuidados e informales vuelapalos, [...] el descubrimiento deslumbrante de quien es madame Medea”, *Pipirijaina*, Textos, nº 18, pp. 1-10.
- (1981b). *Medea es un buen chico* (texto de autor) en *Pipirijaina*, Textos, nº 18, pp. 33-71.
- (1982). *El desván de los machos y el sótano de las hembras, El palacio de los monos*, Alberto Castilla (ed.). Madrid: Cátedra.
- (1990). *Retrato de niño muerto. La emperatriz de los helados. La noche de los cerdos*. Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro.
- (2006). *Teatro escogido*, Pedro Ruiz (ed.). Madrid: AAT (Asociación de Autores de Teatro).
- RICO, F. (dir.) (1981). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Grupo Grijalbo.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. y GARCÍA FERRÓN, E. (1994). “El teatro en Alicante”, *Canelobre*, nº 28. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- RIVERA, H. (1990). “El primer teólogo de la liberación”, *El Público*, nº 81, noviembre/diciembre, pp. 112-113.
- ROBERTSON, V. (1990). *El teatro de Antonio Gala: Un retrato de España*. Madrid. Pliegos.
- RODRIGUEZ BLANCO, J. (1985). “El Teatro del Norte, “opera prima”, *El Público*, nº 24, septiembre, pp. 30-31.
- (1986). “El Marqués de Bradomín, entre Gide y Virginia Wolf”, *El Público*, nº 36, septiembre, pp. 47.
- (1987). “*Carlota Corday*, el otro norte teatral”, *El Público*, nº 41, febrero, pp. 23-24.

- (1988). “Viaje al profundo Norte, culminación de un trilogía”, *El Público*, nº 52, enero, pp. 52-53.
- (1989a). “Vía crucis de amor, devocionario subversivo y cruel de una pasión”, *El Público*, nº 67, abril, pp. 18-19.
- (1989b). “Sastre o la comicidad para no reír”, *El Público* nº 73, octubre, pp. 27-29.
- (1990a). “La ilusión es un cetáceo”, *El Público*, nº 81, noviembre/diciembre, pp. 40-41.
- (1990b). “Radiografía de una neurosis”, *El Público*, nº 81, noviembre/diciembre, pp. 38-39.
- RODRIGUEZ DÍAZ (1983). “Ricardo López Aranda, los poderosos están solos y tienen miedo”, *El Público*, nº 1, octubre, p. 19.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (2004). “Introducción a *La jerga nacional*”, *Teatro Completo Vol. II*, Lauro Olmo, Ángel Berenguer (coordinador). España: Asociación de Autores de Teatro, pp. 415-422.
- RODRIGUEZ MENDEZ, J. M. (1961). “Teatro español, teatro popular, teatro europeo”, *Primer Acto*, nº 24, junio, pp. 20-21.
- (1974a). *La incultura teatral en España*. Barcelona: Laila.
- (1974b). “Conmigo mismo”, *Primer Acto*, nº 173, octubre, pp. 14-16.
- (1974c). *Flor de otoño* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 173, octubre, pp. 22-47.
- (1976). “Conversaciones con la generación realista”, *Estreno*, vol. II, nº 2, otoño, pp. 19-20.
- (1979a). *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga; Flor de Otoño*, José Martín Recuerda (intr.). Madrid: Cátedra.
- (1979b). “Encuesta con los dramaturgos catalanes que escriben en castellano”, *Estreno*, Vol. V, nº 2, otoño, pp. 13-14.
- (1982). *Historia de unos cuantos. Teresa de Ávila. Los quinquis de Madriz*, José Martín Recuerda (intr.). Murcia: Godoy, S.A.
- (1995). *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga. Flor de Otoño*. José Martín Recuerda (ed.). Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, nº 104, 5ª ed.
- (1999). “Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)”, en *Teatro Histórico (1975- 1998), Textos y representaciones*, Romera Castillo (ed.). Madrid: Visor, pp. 39-48.
- (2005). *Teatro Escogido. Tomo I y II*, Domingo Miras (coor.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro (AAT).

- RODRÍGUEZ PIÑERO, J. (1998). “La Cuadra. En olor de Alhucema. El flamenco, el color y las máquinas. La saga de las máquinas y la llegada de los animales”, *El Público*, cuadernos, nº 35, septiembre, pp. 68-78.
- RODRIGUEZ PUERTOLAS, J. (1986). *Literatura fascista española*. Madrid: Akal.
- RODRIGUEZ RICHART, J. (2003). “Casona y el teatro del exilio” en *Historia del Teatro Español. II*, Javier Huerta Calvo (dir.). Madrid: Gredos, pp. 2665-2685.
- ROMERA CASTILLO J. (1988a). “Reseña de: Pörtl, Klaus (ed.): *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español* de Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1986”, *Revista de Filología* nº 4. España: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- (1988b). “Introducción”, *Carmen Carmen*, Antonio Gala. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral nº 65, pp. 9-44.
- (1996). *Con Antonio Gala (estudios sobre su obra)*. Madrid: UNED.
- ROMERA CASTILLO, J. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1999). *Teatro Histórico (1975- 1998), Textos y representaciones*. Madrid: Visor.
- ROMERO, E. (1984). *La chocholila (o el fin del mundo es el jueves)*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 41.
- (1985). *Yo fui amante del Rey*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (1988). *Las ratas suben a la ciudad. Verde doncella o el marido para después*, Lorenzo López Sancho (intr.). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, nº 76.
- ROMERO, R. (1978). *Joven, rico y... caradura*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Ejemplar mecanografiado y fotocopiado.
- ROMERO ESTEO, M. (1973). *Pasodoble* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 162, noviembre, pp. 15-49.
- (1978a). *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*. Ed. del autor. Madrid: Cátedra.
- (1978b). “Introducción al currículum vitae y al agua de rosas”, introducción a *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, Miguel Romero Esteo. Madrid: Cátedra.
- (1979). *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro, nº 31.
- (1984). *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*. Madrid: Cátedra, 2ª edición.
- (2008a). *Pasodoble*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro, Biblioteca Romero Esteo Vol. 5.
- (2008b). *Horror Vacui*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro, Biblioteca Romero Esteo Vol. 6.

- ROMERO MOLINA, E. (2011). "La Zaranda, Premio Nacional de Teatro", *Contraluz* (Revista de investigación teatral), nº 5, pp. 229-233.
- RUEDA, A. y VAN ERVEN, E. (1990). "Tábano: la trayectoria de un teatro popular comprometido", *Estreno*, XVI, nº 2, pp. 7-10.
- RUGGERI MARCHETTI, M. (1979). "Introducción a *M.S.V. (o la Sangre y la ceniza)*" en *M.S.V. (o la Sangre y la ceniza)*. *Crónicas romanas*, Alfonso Sastre. Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, pp. 39-95.
- (1984). *Estudios sobre Buero Vallejo*, Mariano de Paco (ed.). Murcia: Universidad de Murcia, Los trabajos de la cátedra de teatro, 2.
- (1987). "La mujer en el teatro de Buero Vallejo", *Anthropos*, nº 79, Extraordinario-10, pp. 37-41.
- (1995). *Il teatro di Alberto Miralles, con l'edizione di "Centellas en el sótano del museo"*. Bolonia: Pitagoraeditrice.
- (2004). "Introducción a *La Fiesta de los locos*", en *Teatro escogido I*, Alberto Miralles Grancha, Virtudes Serrano (coor.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 333-337.
- RUIBAL, J. (1970). "Mimetismo y originalidad", *Primer Acto*, nº 123-124, pp. 45-47.
- (1971). *Teatro sobre teatro*. Madrid: Cátedra.
- (1991). *El hombre y la mosca*, Ángel Berenguer (ed.). Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro.
- RUIZ DE GOPEGUI, L. Á. (1986). "Las maestras de Murillo, privilegios y obsesiones", *El Público*, nº 34-35, julio/agosto, p. 43.
- (1987). "Las maestras, el teatro de la palabra", *El Público*, nº 40, enero, pp. 18-19.
- RUIZ IRIARTE, V. (1983). *Buenas noches, Sabina*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 1.
- RUIZ PÉREZ, P. (1987). "Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza", *Anales de literatura española*, 5, pp. 479-494.
- RUIZ RAMON, F. (1974a). "Prolegómenos a un estudio del nuevo teatro español", *Primer Acto*, nº 173, octubre, pp. 4-9.
- (1974b). "Notas para una lectura de *Las arrecogías...*", *Primer Acto*, nº 169, junio, pp. 14-15.
- (1980). "Las arrecogías de Martín Recuerda en U.S.A.", *Primer Acto*, nº 185, agosto-septiembre, pp. 161-163.
- (1986). *Historia del teatro español en el siglo XX*. Madrid: Cátedra, 7a edición.

- (1998). “Introducción” en *Las salvajes del Puente San Gil. Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*, José Martín Recuerda. Madrid: Cátedra, (1ª ed. 1977).
- SAALBACH, M. (1978). “Aportaciones para una introducción al teatro de Jerónimo López Mozo” *Pipirijaina*, textos nº 6, enero-febrero, pp. 2-6.
- SABATÓ, E. (2011). *Informe sobre ciegos*. Barcelona: Backlist (Grupo Planeta).
- SABRA FIN, G. (1991). “Salto mortal sin red”, *El Público*, nº 84, mayo/junio, 1991, pp. 50-51.
- SADOWSKA-GUILLÓN, I. (1989a). “*Amado Monstruo* de Javier Tomeo: una epopeya de lo ordinario”, *El Público*, nº 65, febrero, pp. 52-53.
- (1989b). “Javier Tomeo: una realidad entre la lupa y el espejo”, *El Público*, nº 65, febrero, pp. 53-55.
- SAINT-PIERRE, B. (1986). *Pablo y Virginia*. Barcelona: Orbis, Col. las grandes novelas de aventuras, nº 97.
- SAINZ, H. (1983). *La niña Piedad (Hipótesis y testimonio sobre el caso de los Pérez Lobo)*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 14.
- SALOM, J. (1976). *La piel del limón*. Madrid: Escelicer, Col. Teatro, nº 783.
- (1979). “Encuesta con los dramaturgos catalanes que escriben en castellano”, *Estreno*, Vol. V, nº 2, otoño, pp. 12-13.
- (1982). *Estreno*, Vol. VIII, p. 15
- (1983). *El corto vuelo del gallo*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, nº 13.
- (1985). *Un hombre en la puerta*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico.
- (1988). *Una hora sin televisión*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1992). *El señor de las patrañas*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1993). *Casi una diosa. Historias íntimas del Paraíso*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro, nº 150, Madrid.
- (1994). *Mariposas negras*. Valencia: Teatro Actual.
- (1995). *Mariposas negras. Una noche con Clark Gable*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (1997a). *El otro William* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 271, noviembre-diciembre, pp. 67-99.
- (1997b). *La trama*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).

- (1998). *El otro William. Un hombre en la puerta*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro, n° 207.
- (1999). *El otro William*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- (2000). *Aquel pícaro Madrid. Más o menos amigas*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro, n° 225.
- (2002). *Las Señoritas de Aviñón*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- SALVAT, R. (1975). "De *El Adefesio* a *Noche de guerra en el Museo del Prado*", *Primer Acto*, n° 178, pp. 11-17.
- (1985). "Salvador Espriu en el cementerio de Sinera", *El Público*, n° 18, marzo, pp. 3-4.
- SÁNCHEZ ARNOSI, M., (2006). "Introducción", en *La Trilogía: Ubú president, La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla y Daaalí*, Albert Boadella. Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, pp. 13-74.
- SÁNCHEZ, J. A. (2003). *Esteve Graset y las dramaturgias del mar*. Cuenca: Universidad de Castilla- La Mancha.
- (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, José Antonio Sánchez (dir.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Col. Caleidoscopio, n° 6.
- SANCHÍS SINISTERRA, J. (1969). *Catarocolón o versos de arte menor por un varón ilustre* (texto de autor) en *Primer Acto*, n° 104, enero, pp. 42-67.
- (1980). *Ñaque o de piojos y actores* (texto de autor) en *Primer Acto*, n° 186 octubre-noviembre, pp. 110-137.
- (1988a). *El gran teatro de Oklahoma* (texto de autor), n° 222, enero-febrero, pp. 42-71.
- (1988b). "Crónica de un fracaso", *Primer Acto*, n° 222, enero-febrero, pp. 24-25.
- (1991). *Perdida en los Apalaches*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Col. Nuevo Teatro Español, n° 10.
- (1995a). *El cerco de Leningrado*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, (SGAE).
- (1995b). *Mísero Prospero. Otras Breverías (monólogos y diálogos)*. Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro, n° 48.
- (1996). *Trilogía americana*, Virtudes Serrano (ed.). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.
- (1997). *Pervertimento y Otros gestos para nada*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.

- (1998). *Ñaque o de piojos y actores, ¡Ay, Carmela!*, Manuel Aznar Soler (ed.). Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas nº 341.
- (2007). *¡Ay Carmela! El lector por horas*. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral nº 495.
- SANGÜESA, A. (1988a). “Concierto en do mayor para piedras y señales de tráfico, Bufons baila a caballo entre la música y la pintura”, *El Público*, nº 62, noviembre, pp. 31-32.
- (1988b). “La mujer burbuja, el castigo del tiempo por vivir del aire”, *El Público*, nº 63, diciembre, pp. 29-31.
- (1989a). “Dos heroínas irredentas y una sola muerte por sobredosis”, *El Público*, nº 75, diciembre, pp. 46-47.
- (1989b). “El realismo marginal de un sueño”, *El Público*, nº 66, marzo, pp. 23-24.
- (1989c). “El secreto de otro cabaret al descubierto”, *El Público*, nº 69, junio, pp. 22-23.
- (1989d). “La palabra de Delibes en una confesión con intermediarios”, *El Público*, nº 73, octubre, pp. 25-26.
- (1989e). “Un salto sin red del trapecio a las bambalinas”, *El Público*, nº 68, mayo, pp. 19-21.
- (1989f). “El arte de una aparición sin el amargo pago de las renunciaciones”, *El Público*, nº 69, junio, pp. 10-13.
- SANGUINO, F. y GONZÁLEZ, R. (1994). *La confesión de un hijo de puta*. Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro.
- (1995). *Metro*. Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro.
- (1998a). *Creo en Dios*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1998b). *Metro*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
- SANTA-CRUZ, L. (1984a). “Hay que decir ¡Sí! A Lina Morgan”, *El Público*, nº 4, enero, pp. 24-25.
- (1984b). “Teatro para hambrientos y Crónica de la supervivencia”, *El Público*, nº 9, junio, pp. 26-28.
- (1984c). “El retablo andaluz de La Buhardilla”, *El Público*, nº 6, marzo, p. 31.
- (1985a). “Amparo Rivelles y Lola Cardona: Cruce de caminos”, *El Público*, nº 16, enero, pp. 35-36.
- (1985b). “Lo bueno también puede ser comercial”, *El Público*, nº 16, enero, pp. 34-35.

- (1985c). “Manuel Galiana, la generación del desencanto”, *El Público*, nº 18, marzo, pp. 48-49.
- (1986a). “Ana Diosdado: inteligencia al servicio de la coherencia”, *El Público*, nº 39, diciembre, pp. 28-30.
- (1986b). “Cuando el matrimonio hace agua”, *El Público*, nº 38, noviembre, pp. 30-31.
- (1987a). “*Lutero o la libertad esclava*, diálogo entre la fe y la razón”, *El Público*, nº 45, junio, pp. 42-43.
- (1987b). “Las pesadillas del gran hermano estado”, *El Público*, nº 41, febrero, pp. 30-31.
- (1987c). “El bautismo dialéctico de María Manuela Reina”, *El Público*, nº 45, junio, pp. 40-43.
- (1988a). “*Antígona, entre muros*: un mito del siglo XX”, *El Público*, nº 60, septiembre, pp. 17-19.
- (1988b). “*Squash*, satírica visión de la desesperanza”, *El Público*, nº 57, junio, pp. 29-30.
- (1989a). “*Sol y sombra*: terapia de grupo para vips”, *El Público*, nº 69, junio, pp. 20-21.
- (1989b). “Luis Escobar: un blasón para el teatro español”, *El Público*, nº 67, abril, pp. 36-39.
- (1990). “Apostar por el futuro”, *El Público*, nº 78, mayo-junio, pp. 76-79.
- (1991a). “Agustín Gómez Arcos: el teatro es subversivo”, *El Público*, nº 84, mayo/junio, pp. 30-32.
- (1991b). “La mortaja del Tío Sam”, *El Público*, nº 84, mayo/junio, pp. 26-29.
- (1991c). “Un juego adornado de feminismo”, *El Público*, nº 82, enero/febrero, p. 106.
- (1991d). “Una ficción de supervivencia”, *El Público*, nº 83, marzo/abril, p. 42.
- (1991e). “Desconcertante Calderón galáctico”, *El Público*, nº 85, julio/agosto, p. 39.
- (1992a). “Siete paisajes con amor”, *El Público*, nº 89, marzo/abril, p. 43.
- (1992b). “Fríos parlamentos filosóficos”, *El Público*, nº 90, mayo-junio, pp. 34-35.
- (1992c). “Un duende con piel de Ángel”, *El Público*, nº 88, enero/febrero, pp. 22-27.
- SANTOLARIA SOLANO, C. (1996). “Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia”, *Anexos de la revista Teatro*, 3, Universidad de Alcalá de Henares.
- (1999). *Los Teatros de Madrid (1994-1998)*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

- (2004). “Obras breves que no menores”, Introducción en *Teatro escogido I*, Alberto Miralles Grancha, Virtudes Serrano (coor.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 469-476.
- SANTOS, J. M. (1985). “José Martín Recuerda: Yo no he perdido el tren”, *El Público*, n° 18, marzo, pp. 38-40.
- (1987a). “De lo local a lo universal”, *El Público*, n° 50, noviembre, pp. 13-15.
- (1987b). “Vargas Llosa: el teatro fue mi primer amor”, *El Público*, n° 50, noviembre, pp. 14-15.
- (1988a). “El divertido reto de una imaginación que no descansa”, *El Público*, n° 54, marzo, pp. 15-19.
- (1988b). “Carmen Martín Gaité, la conquista de la soledad”, *El Público*, n° 52, enero, pp. 42-43.
- (1989). “A la arpía le late el corazón”, *El Público*, n° 66, marzo, 1989, pp. 21-22.
- SANTOS, J. M. y CONESA, M. (1987). “De lo local a lo universal”, *El Público*, n° 50, noviembre, pp. 13-15.
- SANTOS ZAS, M. (2007). “Los comuneros, una lectura política”, en Ana Diosdado, *Teatro escogido*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro (AAT), pp. 119-128.
- SARAMAGO, J. (1996). La noche (texto de autor) en *Primer Acto*, n° 265, septiembre-octubre, pp. 65-99.
- SARASOLA, D. (1992a). “La sombra del padre”, *El Público*, n° 93, noviembre/diciembre, pp. 38-39.
- (1992b). “El Imperio entre bastidores”, *El Público*, n° 93, noviembre/diciembre, pp. 30-33.
- (1992c). “El señor de las bestias”, *El Público*, n° 89, marzo/abril, pp. 40-41.
- SASTRE, A. (1956). *Drama y sociedad*. Madrid: Taurus.
- (1960). “Declaración del G.T.R. (Grupo de Teatro Realista)”, *Primer Acto*, n° 16, septiembre-octubre, p. 45.
- (1964). *Teatro: Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, José Monleón (ed.). Madrid: Taurus.
- (1967). *Teatro I*, Domingo Pérez-Minik (prólogo). Madrid: Aguilar.
- (1976). “Conversaciones con la generación realista”, *Estreno*, vol. II, n° 2, otoño, pp. 12-13.
- (1979). *M.S.V. (o la Sangre y la ceniza) y Crónicas romanas*, Magda Ruggeri Marchetti (ed.). Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas.

- (1980). *Ahola no es de leil*. Madrid: Vox, Col. de Teatro La Farsa nº 6.
 - (1982). *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (texto de autor), en *Primer Acto*, nº 192, enero-febrero, pp. 63-102.
 - (1983). *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, Magda Ruggeri Marchetti (prólogo). Madrid. Cátedra, Col. Letras Hispánicas.
 - (1984). *Historia de una muñeca abandonada*. España: Anaya.
 - (1988). *Los hombres y sus sombras (Terrores y miserias del IV Reich)*. Murcia: Universidad de Murcia.
 - (1989). *Los últimos días de Emmnuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Col. Teatro de *El Público* nº 5.
 - (1990). *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* Hondarribia: HIRU.
 - (1991). *Los hombres y sus sombras*. Hondarribia: HIRU.
 - (1992a). *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Mariano de Paco (ed.). Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas.
 - (1992b). *El viaje infinito de Sancho Panza* (texto de autor), en *Primer Acto*, nº 242, enero-febrero, pp. 71-127.
 - (1993). *Los últimos días de Emmnuel Kant.:* HIRU.
 - (1994). *El viaje infinito de Sancho Panza*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales (SGAE).
 - (1995). “La ilusión cómica”, presentación de *Los dioses y los cuernos* en la III Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos, Teatro Principal de Alicante, 13 de noviembre (muestra teatro.com).
 - (1996a). *La taberna fantástica*, Agustín Muñoz y Alonso López (ed.). Madrid: Santillana.
 - (1996b). *¡Han matado a Prokopius!* Hondarribia: HIRU.
 - (2006). *Teatro Escogido, Tomo I y II*, Andrés Sorel (intr.). Madrid: Asociación de Autores de Teatro (AAT).
- SASTRE, A. y QUINTO, J. M. de (1960). “Declaración del GTR (Grupo de Teatro Realista)”. *Primer Acto* nº 16, septiembre-octubre, p. 45.
- SAVATER, F. (1988). *Último desembarco. Vente a Sinapia*, María Ruiz (prólogo). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral nº 68.
- (1989a). *Catón un republicano contra César* (texto de autor), *Primer Acto*, nº 229, junio-agosto, pp. 73-99.
 - (1989b). “Catón contra César”, *Primer Acto*, nº 229, junio-agosto, pp. 70-71.

- SCHILLER, J. C. F. (1882). *Don Carlos (Infante de España)*. Barcelona: Biblioteca "Arte y Letras".
- SERRANO, V. (1991). *El teatro de Domingo Miras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- (1995). "Introducción", *Las trampas del azar*, Antonio Buero Vallejo. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, n° 404, pp. 9-43.
- (1997). "Prologo" en *La Saturna*, Domingo Miras. Ciudad Real: Ñaque, Serie Literatura.
- (1999). (ed.). "Introducción", *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Paloma Pedrero. Madrid: Cátedra, Madrid, pp. 9-58.
- (2002). (ed.). Lorenzo Píriz-Carbonell, *Mañana es nunca*. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.
- (2003). "Los autores neorrealistas" en *Historia del Teatro Español. II*, Javier Huerta Calvo (dir.). Madrid: Gredos, pp. 2789-2820.
- (2004). "Alberto Miralles: rebeldía y experimentación", Introducción en *Teatro escogido I*, Alberto Miralles. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 11-25.
- SERREAU, G. (1965). "Arrabal", (*Los dos verdugos*), Col. *Primer Acto*, n° 5. Madrid: Taurus.
- SHEEHAN, R. L. (1987). "Tres generaciones miran la época postfranquista: Buero, Gala, Cabal", *Estreno*, Vol. XIII, n° 2, Cincinnati, primavera, pp. 26-35.
- SIERRA, M. (1984a). *Alicia en el París de las maravillas*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, n° 25.
- (1984b). *María, la Mosca*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, n° 37.
- (1990). *Palomas intrépidas*. Madrid: M. K, Col. Escena.
- (1993). *Palomas intrépidas*. Madrid: Sociedad General de Autores de España (SAGAE).
- SIGNES, M. (1966). *Antonio Ramos*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, Ejemplar mecanografiado y fotocopiado.
- SIRERA, R. (1973). *El veneno del teatro*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico, n° 62.
- (1992). *Indian Summer*. Madrid: Sociedad General de Autores de España (SAGAE).
- (2000). "La escritura teatral de los ochenta y noventa" en *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* n° 5. Alicante: VIII Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos, pp. 87-101.

- SMALLEY FERNÁNDEZ, D. (1977). "¿Comentario machista de Carlos Muñiz?", *Estreno*, Vol. III, nº 2, otoño, p. 4.
- SOBEJANO, G. (1982). *Cinco horas con Mario: versión teatral*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SONIA OLMEDO, A. (1994). "Introducción", *Mariana Pineda*, Federico García Lorca. Madrid: Espasa Calpé, Col. Austral, nº 145, 13ª ed., pp.19-20.
- SUAREZ, M. (1988). *Dios está lejos*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- SULLEIRO, J.M. (1991). "Temblar después de reír", *El Público*, nº 84, mayo/junio, p. 39.
- T., P. (1986). "Metrofilia, última conjura de Guirigay", *El Público*, nº 31, abril, p. 30.
- T. HALSEY, M. y COTO, Á. (1981). "Introducción" en *El engaño*, José Martín Recuerda. Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, nº 143.
- TÁBANO (1970). *Castañuela 70* (texto), *Primer Acto*, nº 125, octubre, pp. 46-60
— (1978). *Cambio de tercio*. Madrid: Campus S.A., Serie creación colectiva.
- TÁVORA, S. (1987). *Las Bacantes* (texto de autor), *Primer Acto*, nº 218, marzo-abril, pp. 59-71.
— (1998). "La Cuadra. En olor de Alhucema. De *Quejío* a *Alhucema*, textos de Salvador Távora", *El Público*, cuadernos, nº 35, septiembre, pp. 79-95.
— (1991a). *Alhucema*. Madrid: Visor, Biblioteca Antonio Machado.
— (1991b). *Crónica de una muerte anunciada* (texto de autor) en *Primer Acto*, nº 237, enero-febrero, pp. 43-73.
— (1994). *Picasso andaluz o la muerte de un Minotauro*. Madrid: Sociedad General de Autores de España (SGAE).
- TAYLOR, D. (1984). (ed.). "Introducción", *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, Fernando Arrabal. Madrid: Cátedra, pp. 15-62.
- TEIXIDÓ DIEGO, F. (1981). *Los consensos medievales o follones a raudales*. Madrid: Fuerza Nueva.
- TOMEIO, J. (1989). *Amado Monstruo* (texto de autor), *Primer Acto*, nº 230, septiembre-octubre, pp. 66-87.
— (1991). *Diálogo en re mayor*. Madrid: Anagrama.
— (1998). *Historias mínimas*. Madrid: Anagrama.
- TORO, A. de y FLOECK WILFRIED (1995). *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Alfonso de Toro y Floeck Wilfried (eds.). Reichenberger: Kassel Edition.

- TORRES, Maruja, (1996). "Usos (malos) y (pésimas) costumbres", *Memoria de la Transición*. Madrid: *El País*.
- TORRES MONREAL, F. (1990a). "Entre el disparate y la utopía", *El Público*, n° 77, marzo/abril, pp. 56-57.
- (1990b). "La embriaguez del juego", *El Público*, n° 79, julio/agosto, p. 40.
- (1991). "La conciencia apresada", *El Público*, n° 83, marzo/abril, pp. 79-81.
- TORRES, SIXTO E. (1980). Social protes elements in the theater of the José Martín Recuerda., The Florida State University. Michigan (U.S.A.): University Microfilms Internacional 1985, pp. 116-121.
- (1994). "The Nonconformist Character as Social Critic in Martín Recuerda's *Las Salvajes*". *Journal of Evolutionary Psychology* 15.1-2 (1994), pp. 140-45.
- TORRES MONREAL, F. (1986) (ed.). *Teatro Pánico*, Fernando Arrabal. Madrid: Cátedra, Col. Letras Hispánicas, n° 258.
- (1997) (ed.). *Teatro Completo. I y II*, Fernando Arrabal. Madrid: Espasa Calpe, Col. Clásicos Castellanos, pp. 12-118.
- TORRES MONREAL, F. y CANTALAPIEDRA, F. (1997). *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*. Reichenberger: Kassel Edition.
- TORRES NEBRERA, G. (1982). *El teatro de Rafael Alberti*. Madrid: SGEL, S. A., Col. Temas.
- (2001). "Introducción a *Perfume de la memoria*" en *Perfume de la memoria*, Miguel Murillo. Murcia: Universidad de Murcia.
- TRANCON, S. (1982). "Ángel García Pintado: Transformar la sociedad, cambiar la vida", *Primer Acto*, n° 194, pp. 16-19.
- TUSELL, J. (1997). "La transición española.- La recuperación de las libertades", en *Historia de España*, n° 30, Madrid: Historia 16, Temas de hoy.
- UBILLOS, G. (1973). *El llanto de Ulises*. Madrid: Escelicer, Col. Teatro 752.
- URBANO, P. (1982). *Con la venia... yo indagué el 23F*. Barcelona: Argos Vergara, S. A.
- VALIENTE, P. (1990a). "Pícaro y brujo", *El Público*, n° 79, julio/agosto, pp. 35-36.
- (1990b). "Realidad prisionera", *El Público*, n° 79, julio/agosto, p. 36.
- (1991). "Infiernos concéntricos", *El Público*, n° 82, enero/febrero, pp. 97-98.
- (1992). "Monstruo de lo posible", *El Público*, n° 93, noviembre/diciembre, pp. 49-50.
- VALLE-INCLAN, R. M. (1993). *La corte de los milagros*, José Manuel García de la Torre (ed.). Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, 7ª ed.

- VALLEJO, A. (1980). *Cangrejos de pared. Latidos. Eclipse*, Enrique Llovet (prólogo). Madrid: de la Torre.
- (1984). *El cero transparente. Ácido sulfúrico. El desguace*, José Monleón (intr.). Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro, n° 43.
- (1985a). *Monkeys. Gaviotas subterráneas*. Madrid: Fundamentos, Col. Espiral/Teatro.
- (1985b). *Orquídeas y panteras*. Madrid: Preyson, Col. Teatral de Autores Españoles, Arte Escénico.
- (1986). *Fly-By. Sol ulcerado*. Madrid: Julia García Verdugo, Col. La Avispa Teatro.
- (1988a). *A tumba abierta*. Madrid: Antonio Machado, Col. Teatral de Autores Españoles.
- (1988b). *Espacio interior. Week-end*. Enrique Llovet (prólogo). Madrid: Fundamentos. 1988.
- VALLEJO, J. (1992a). “Las dos Españas en un café cantante”, *El Público*, n° 93, noviembre/diciembre, pp. 42-43.
- (1992b). “El autor exorcizado”, *El Público*, n° 93, noviembre/diciembre, pp. 40-42.
- (1992c). “Solo para ellas”, *El Público*, n° 93, noviembre/diciembre, p. 57.
- (1992d). “Vuelta a la edad de oro”, *El Público*, n° 93, noviembre/diciembre, pp. 34-35.
- VARGAS LLOSA, M. (1981). *La señorita de Tacna*, Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve.
- (1986). *La Chunga*. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve.
- (2006). *Pantaleón y las visitadoras*. Madrid: Punto de lectura.
- VÁZQUEZ FIGUEROA, A. (1995). *La taberna de los cuatro vientos*. Madrid: Sociedad General de Autores Españoles (SGAE).
- VAZQUEZ MONTALBÁN, M. (1977). *Cómo liquidaron el Franquismo en dieciséis meses y un día*. Barcelona: Planeta, Col. Fábula.
- VEGA, R. (1990). “Un tálamo sin estrenar”, *El Público*, n° 79, julio/agosto, p. 32.
- (1992). “Terapia de risa”, *El Público*, n° 92, septiembre/octubre, pp. 22-23.
- VELÁZQUEZ CUETO, G. (1984). “Introducción”, *El teatrillo de don Ramón. Como las secas cañas del camino*, José Martín Recuerda, Madrid: Plaza y Janés, pp. 11-16.
- VICENTE MOSQUETE, J. L. (1985a). “J. J. Alonso Millán, un irreverente de sí mismo”, *El Público*, n° 16, enero, pp. 28-30.
- (1985b). “Una taberna de Sastre realmente fantástica”, *El Público*, n° 25, octubre, pp. 25-28.

- (1985c). “*Samarkanda*, un gerundio utópico”, *El Público*, nº 25, octubre, pp. 20-24.
- (1985d). “C. D. E., de una leyenda negra, a una esperanza”, *El Público*, nº 18, marzo, pp. 29-31.
- (1985e). “*Caballito del diablo*: Fermín Cabal liquida existencias”, *El Público*, nº 21, junio, pp. 36-38
- (1985f). “Rafaela y Florinda, casi cien años de naturalidad”, *El Público* nº 19, abril, pp. 32-34.
- (1985g). “*Bajarse al moro*: colóquense y al loro”, *El Público*, nº 24, septiembre, pp. 35-36.
- (1985h). “*El crimen de Don Benito*, ni panfleto, ni folklore”, *El Público* nº 20, mayo, pp. 43-45.
- (1986a). “*Mamá quiero ser artista*, entre Madrid y Broadway”, *El Público*, nº 30, marzo, pp. 6-11.
- (1986b). “Delibes, siempre sobran más de mil palabras...”, *El Público*, nº 37, octubre, pp. 34-36.
- (1987). “Una vieja historia de palpitante rebeldía”, *El Público*, nº 50, noviembre, pp. 9-13.
- VILA I FOLCH, J. (1983). “Teatro y vida en un puño”, *El Público*, nº 1, octubre, pp. 8-9
- VILCHES DE FRUTOS, M. F. (1999). “La Generación Simbolista en el Teatro Español Contemporáneo”, en Martha Halsey y Phyllis Zatlin (coords.), *Entre actos: Diálogos sobre Teatro Español entre siglos*. Penn State University, pp. 127-136
- (2001). “Ignacio Amestoy o la vuelta a la tradición literaria a través del género”, en *Amestoy, documento y tradición*. Madrid: Centro Cultural de la Villa.
- VILLÁN, J. (1984). “Sicalíptico *cinematógrafo nacional* o cuando el teatro echaba chispas”, *El Público* nº 13, octubre, pp. 22-23.
- (1985a). “La Cubana, de la calle a la comisaria”, *El Público* nº 19, abril, p. 5.
- (1985b). “Francisco Melgares en la metáfora de alféizar”, *El Público*, nº 18, marzo, pp. 46-47.
- (1985c). “La reposición de la estanquera...”, *El Público*, nº 24, septiembre, pp. 36-37.
- (1985d). “Neófitos y encantados”, *El Público*, nº 17, febrero, pp. 19-20.
- (1985e). “Fernando Fernán Gómez en la cumbre sin coartadas”, *El Público* nº 20, mayo, pp. 8-10.

- (1985f). “Los colores se rebelan bajo las carpas el retiro”, *El Público*, septiembre, pp. 42-43.
- VILLANUEVA, D. y SANTOS ZAS, M. (1997). *Cronología de la literatura española*. Madrid: Cátedra.
- VÍLLORA, P.M. (2003). “Escrito para gustar (antología de Rafael Mendizábal)” en *Mendizábal, escrito para gustar. Mater Amantísima*. Madrid: Centro Cultural de la Villa (Ayto. Madrid), pp. 9-76.
- WELLWARTH, G. E. (1978). *Spanish Underground Drama* (1972). A. Miralles (prólogo), Carmen Hierro (trad.). Madrid: Villalar.
- YNDURAIN, D. (1979). “El debate de Almagro”, *Primer Acto*, nº 182, diciembre, pp. 75-82.
- (1981). “El fetichismo cultural o contra la reverente incompreensión”, *Primer Acto*, nº 189, julio-octubre, pp. 66-67.
- Z., J. (1985). “*Contrafigura*, de J. Carballo, aquella historia de B. B. “, *El Público* nº 21, junio, p. 47.
- ZARANDA, J. de la (1996a). *Mariameneo, Mariameneo*. Madrid: Visor, Biblioteca Antonio Machado.
- (1996b). *Vinagre de Jerez*. Madrid: Visor, Biblioteca Antonio Machado.
- ZATLINBORING, P. (1980). “Encuesta sobre el teatro madrileño de los años 70”, *Estreno*, Vol. VI, nº 1, primavera, pp. 11-22.
- (1990). “Estudio preliminar”, *El combate de Ópalos y Tasia, Sombra y quimera de Larra, La Magosta*, Francisco Nieva. Madrid: Alambra, pp. 1-40.
- (1995). “El teatro de Ana Diosdado: ¿conformista?”, en Alfonso de Toro y Wilfried Floeck (ed.). *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Reicheberger: Kassel, pp. 125-145.

Prensa y Revistas:

Todas las críticas y referencias de prensa, sobre las distintas obras y montajes estudiados, aparecen reseñadas en las notas a pie de página. En ellas se ofrecen todos los datos bibliográficos de las mismas y consideramos oportuno no incluirlas aquí con el fin de no redundar en dicha información.

- EL PÚBLICO*: Revista de Teatro, Ed. Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, Madrid, (1983-1992).
- , *Edición facsímil digitalizada*, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.
- PRIMER ACTO*: Cuadernos de Investigación Teatral, Madrid, (1957-2013).
- , *Edición facsímil digitalizada*, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM, Ministerio de Cultura, 2004.
- PIPIRIJAINA*: Revista de Teatro, Madrid, primera época: del 1 (15-marzo-1974) al 6-7 (agosto-septiembre 1974); segunda época, 1 (octubre 1976) al 25 (abril 1983). (1974-1983).
- , *Edición facsímil digitalizada*, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.
- YORIC* Revista de Teatro, Barcelona (1965-1974).
- , *Edición facsímil digitalizada*, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.
- ESTRENO. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, Universidad de Cincinnati (desde la primavera de 1975 hasta la primavera de 1978).
- TEATRO. Edición facsímil digitalizada*, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003.

INDICE ALFABETICO DE AUTORES Y GRUPOS:

Los nombres señalados con asterisco pertenecen al grupo de los autores que llegan a la cartelera madrileña en los años noventa, por primera vez.

Acevedo Guerra, Evaristo, ¡Error! Marcador no definido.	Álamo, Antonio*, ¡Error! Marcador no definido.
Alas Mínguez, Leopoldo, ¡Error! Marcador no definido.	Alberti, Rafael, ¡Error! Marcador no definido.
Alegre Cudós, José Luis, ¡Error! Marcador no definido.	Almodovar, Pedro*, 1514
Alonso De Santos, José Luis, ¡Error! Marcador no definido.	Alonso Millán, Juan José, ¡Error! Marcador no definido.
Alonso, Jesús*, 1514	Álvarez Blanco, Germán, ¡Error! Marcador no definido.
Álviz Arroyo, Jesús, ¡Error! Marcador no definido.	Amestoy, Ignacio, ¡Error! Marcador no definido.
Araujo, Luis, ¡Error! Marcador no definido.	Arenas, Eloy*, 1515
Ares, Marisa, ¡Error! Marcador no definido.	Arias, José María, ¡Error! Marcador no definido.
Armada, Alfonso, ¡Error! Marcador no definido.	Armengot, Elena*, ¡Error! Marcador no definido.
Arrabal, Fernando, ¡Error! Marcador no definido.	Arteche, Juan José, ¡Error! Marcador no definido.
Atelier, ¡Error! Marcador no definido.	Azufre Y Cristo, ¡Error! Marcador no definido.
Baixas, Joan*, ¡Error! Marcador no definido.	Barriego, Enrique, ¡Error! Marcador no definido.
Bautista De La Torre, Sebastian, ¡Error! Marcador no definido.	Baz, Manuel, ¡Error! Marcador no definido.
Bekereke, ¡Error! Marcador no definido.	Belbel, Sergi, ¡Error! Marcador no definido.

Bellido, José María, ¡Error! Marcador no definido.	Benet I Jornet, José María, ¡Error! Marcador no definido.
Benítez Castro, Francisco, ¡Error! Marcador no definido.	Bergamín, José, ¡Error! Marcador no definido.
Borges, Jorge Luis, ¡Error! Marcador no definido.	Borrajó, Moncho, ¡Error! Marcador no definido.
Brossa I Cuervo, Joan, ¡Error! Marcador no definido.	Bueno, Germán, ¡Error! Marcador no definido.
Buero Vallejo, Antonio, ¡Error! Marcador no definido.	Cabal, Fermín, ¡Error! Marcador no definido.
Caballero, Ernesto, ¡Error! Marcador no definido.	Calle, Teófilo, ¡Error! Marcador no definido.
Cambaleo, ¡Error! Marcador no definido.	Campos García, Jesús, ¡Error! Marcador no definido.
Carballido, Emilio*, ¡Error! Marcador no definido.	Carballo, Jaime, ¡Error! Marcador no definido.
Cardeña, Chema*, ¡Error! Marcador no definido.	Casablanc, Pedro, ¡Error! Marcador no definido.
Casanova, Giacomo*, 1474	Casas, Joan*, ¡Error! Marcador no definido.
Casting, 1112	Castro Fernández, Juan Antonio, ¡Error! Marcador no definido.
Cela, Camilo José, ¡Error! Marcador no definido.	Celaya, Gabriel, ¡Error! Marcador no definido.
Cernuda, Luis, ¡Error! Marcador no definido.	Cervantes, Miguel de, 1465
Contreras, Chatono, ¡Error! Marcador no definido.	Corrales, Gregorio, ¡Error! Marcador no definido.
Cortázar, Cosme, ¡Error! Marcador no definido.	Cortázar, Julio, ¡Error! Marcador no definido.
Cousse, Raymond, 1471	Cracio, Jesús, ¡Error! Marcador no definido.
Dagoll – Dagom, ¡Error! Marcador no definido.	Del Amo, Alvaro, ¡Error! Marcador no definido.

Del Moral, Ignacio, ¡Error! Marcador no definido.	Del Val, Luis, ¡Error! Marcador no definido.
Delibes, Miguel, ¡Error! Marcador no definido.	Díaz, Jorge, ¡Error! Marcador no definido.
Díaz-Plaja, Fernando, 1460	Diosdado, Ana, ¡Error! Marcador no definido.
Domínguez Olano, Antonio, ¡Error! Marcador no definido.	Dostoievski, Fiódor Mijáilovich, 1468
Egea, Julián, ¡Error! Marcador no definido.	El Tricicle, ¡Error! Marcador no definido.
Els Comediant, ¡Error! Marcador no definido.	Els Joglars, ¡Error! Marcador no definido.
Escalada, Julio*, ¡Error! Marcador no definido.	Escobar, Luis, ¡Error! Marcador no definido.
Espriu, Salvador, ¡Error! Marcador no definido.	Esteve, Gerardo, 921
Faemino Y Cansado, ¡Error! Marcador no definido.	Falcón, Lidia, ¡Error! Marcador no definido.
Fernández Antuña, Victor, ¡Error! Marcador no definido.	Fernández Carranza, Lorenzo, ¡Error! Marcador no definido.
Fernández Delgado, José*, 1514	Fernández Lera, Antonio, ¡Error! Marcador no definido.
Fernández, José Ramón*, ¡Error! Marcador no definido.	Fernán-Gómez, Fernando, ¡Error! Marcador no definido.
Flaubert, Gustave, ¡Error! Marcador no definido.	Fuentes, Eduardo*, 1514
Gaicedo, Andrés*, 1514	Gala Velasco, Antonio, ¡Error! Marcador no definido.
Galán, Eduardo*, ¡Error! Marcador no definido.	García Lorca, Federico, ¡Error! Marcador no definido.
García Márquez, Gabriel, ¡Error! Marcador no definido.	García Mauriño, Javier*, ¡Error! Marcador no definido.
García May, Ignacio, ¡Error! Marcador no definido.	García Pintado, Ángel, ¡Error! Marcador no definido.

García Serrano, Yolanda, ¡Error! Marcador no definido.	García Suarez, Angel*, ¡Error! Marcador no definido.
García, Rodrigo*, ¡Error! Marcador no definido.	García, Severiano*, 1514
Gasteiz, 1025	Gil Albert, Juan, 1462
Giménez-Arnau, José Antonio, ¡Error! Marcador no definido.	Godoy Canseco, Manuel, ¡Error! Marcador no definido.
Gómez De La Serna, Ramón, ¡Error! Marcador no definido.	Gómez García, Manuel, ¡Error! Marcador no definido.
Gómez-Arcos, Agustin, ¡Error! Marcador no definido.	González Gosálbez, Rafael, ¡Error! Marcador no definido.
González, M.*, ¡Error! Marcador no definido.	Goyanes, Emilio*, ¡Error! Marcador no definido.
Graset, Esteve, ¡Error! Marcador no definido.	Grau Martínez, Joaquín, ¡Error! Marcador no definido.
Guirigay, ¡Error! Marcador no definido.	Gutierrez Aragón, Manuel*, ¡Error! Marcador no definido.
Herrera Santos, Eloy, ¡Error! Marcador no definido.	Herrero López, Pedro Mario, ¡Error! Marcador no definido.
Hidalgo Muñoz, María Isabel, ¡Error! Marcador no definido.	Iva*, 1514
Joyce, James, ¡Error! Marcador no definido.	Junyent, Sebastian, ¡Error! Marcador no definido.
Kafka, 1475	La Cuadra, ¡Error! Marcador no definido.
La Cubana, ¡Error! Marcador no definido.	La Fura Dels Baus, ¡Error! Marcador no definido.
La Tartana, 1349	La Zaranda, ¡Error! Marcador no definido.
Ladrón De Guevara, Eduardo*, ¡Error! Marcador no definido.	Laínez, José, ¡Error! Marcador no definido.
Las Veneno*, ¡Error! Marcador no definido.	Las Virtudes, ¡Error! Marcador no definido.
Lázaro, Luis*, 1507	Lázaro, Maribel, 1240

Lima, Andrés*, 1514	Lindo Garrido, Elvira*, ¡Error! Marcador no definido.
López, Juan Alberto*, 1513	López Aranda, Ricardo, ¡Error! Marcador no definido.
López García, Carlos*, ¡Error! Marcador no definido.	López Mozo, Jerónimo, ¡Error! Marcador no definido.
López Rubio, José, ¡Error! Marcador no definido.	López, C.*, ¡Error! Marcador no definido.
López, Juan Alberto*,	Luca De Tena, María Luisa*, ¡Error! Marcador no definido.
Macías, Fernando, ¡Error! Marcador no definido.	Maqua, Javier, ¡Error! Marcador no definido.
Margallo Riverra, Juan Francisco, ¡Error! Marcador no definido.	Marqueríe, Carlos, ¡Error! Marcador no definido.
Márquez, Jorge*, ¡Error! Marcador no definido.	Marsillach Soriano, Aldolfo, ¡Error! Marcador no definido.
Martín Bermúdez, Santiago*, ¡Error! Marcador no definido.	Martín Descalzo, José Luis, ¡Error! Marcador no definido.
Martín Elizondo, José, ¡Error! Marcador no definido.	Martín Gaite, Carmen, ¡Error! Marcador no definido.
Martín Iniesta, Fernando*, ¡Error! Marcador no definido.	Martín Recuerda, José, ¡Error! Marcador no definido.
Martínez Ballesteros, Antonio, ¡Error! Marcador no definido.	Martínez Mediero, Manuel, ¡Error! Marcador no definido.
Martínez Pisón Cavero, Ignacio*, ¡Error! Marcador no definido.	Martos, Cristina, ¡Error! Marcador no definido.
Matallana, Santiago, ¡Error! Marcador no definido.	Mathías Lacarra, Julio, ¡Error! Marcador no definido.
Matilla, Luis, ¡Error! Marcador no definido.	Matrán, José Luis*, ¡Error! Marcador no definido.
Mayorga, Juan*, ¡Error! Marcador no definido.	Medina Vicario, Miguel, ¡Error! Marcador no definido.
Melgares, Francisco, ¡Error! Marcador no definido.	Mendizábal, Rafael, ¡Error! Marcador no definido.

Millás, Juan José*, ¡Error! Marcador no definido.	Miralles, Alberto, ¡Error! Marcador no definido.
Miranda, José Luis*, ¡Error! Marcador no definido.	Miras, Domingo, 665
Molina Foix, Vicente, ¡Error! Marcador no definido.	Molina, Sara*, ¡Error! Marcador no definido.
Moncada Mercadal, Santiago, ¡Error! Marcador no definido.	Morgan, Lina, ¡Error! Marcador no definido.
Muñiz Higuera, Carlos, ¡Error! Marcador no definido.	Muñoz De Mesa, Antonio*, ¡Error! Marcador no definido.
Muñoz Molina, Antonio*, ¡Error! Marcador no definido.	Muñoz Pujol, Josep María, ¡Error! Marcador no definido.
Murillo, Miguel, ¡Error! Marcador no definido.	Nieva, Francisco (Morales), ¡Error! Marcador no definido.
Novo, Nacho*, ¡Error! Marcador no definido.	O. Martí, Cándido, ¡Error! Marcador no definido.
Olivero, J.M.*, ¡Error! Marcador no definido.	Olmo Gallego, Lauro, ¡Error! Marcador no definido.
Olmos, Luis, ¡Error! Marcador no definido.	Onetti, Antonio, ¡Error! Marcador no definido.
Ordóñez Miranda, Juan Carlos, ¡Error! Marcador no definido.	Ordóñez, Juan Carlos*, ¡Error! Marcador no definido.
Ors, Francisco, ¡Error! Marcador no definido.	Ortega, Adrián, ¡Error! Marcador no definido.
Ortiz De Gondra, Borja*, ¡Error! Marcador no definido.	Ortiz, Lourdes, ¡Error! Marcador no definido.
Ortuño, Francisco*, ¡Error! Marcador no definido.	Os Páxaros, ¡Error! Marcador no definido.
Ozores, Antonio, ¡Error! Marcador no definido.	Ozores, Mariano, ¡Error! Marcador no definido.
Pallín, Yolanda*, ¡Error! Marcador no definido.	Paredes Torrado, Santiago, ¡Error! Marcador no definido.
Pascual, Itziar*, ¡Error! Marcador no definido.	Paso, Alfonso, ¡Error! Marcador no definido.

Pavlovsky*, 1515	Pedrero, Paloma, ¡Error! Marcador no definido.
Pérez Galdós, Benito, ¡Error! Marcador no definido.	Pessoa, Fernando, ¡Error! Marcador no definido.
Píriz-Carbonell, Lorenzo, ¡Error! Marcador no definido.	Platón, 1472
Plou, Alfonso, ¡Error! Marcador no definido.	Polo Barrena, Juan, ¡Error! Marcador no definido.
Ponce, Rafael, ¡Error! Marcador no definido.	Pozón, Manuel, ¡Error! Marcador no definido.
Prieto Benito, Francisco, ¡Error! Marcador no definido.	Quevedo, Francisco, 1465
Quiles González, Eduardo, ¡Error! Marcador no definido.	Quiñones, Fernando, ¡Error! Marcador no definido.
Raimond, José Luis*,	Ramos, Dionisio, ¡Error! Marcador no definido.
Rei Ballesteros, Anso, ¡Error! Marcador no definido.	Reina, María Manuela, ¡Error! Marcador no definido.
Reixa, Antón, ¡Error! Marcador no definido.	Resino De Ron, Carmen*, ¡Error! Marcador no definido.
Riaza Garnacho. Luis, ¡Error! Marcador no definido.	Ripoll Cuertos, Laila*, ¡Error! Marcador no definido.
Rodríguez Méndez, José María, ¡Error! Marcador no definido.	Rodriguez, Maxi*, ¡Error! Marcador no definido.
Romero Esteo, Miguel, ¡Error! Marcador no definido.	Romero Gómez, Emilio, ¡Error! Marcador no definido.
Rubianes, Pepe, ¡Error! Marcador no definido.	Rubio Ortiz, Enrique*, ¡Error! Marcador no definido.
Rubio, Juan Carlos*, ¡Error! Marcador no definido.	Ruibal, Jose, ¡Error! Marcador no definido.
Ruiz Castillo, Manuel*, ¡Error! Marcador no definido.	Ruiz, Pedro, 928
Sabató, Ernesto, ¡Error! Marcador no definido.	Salmador, Victor, ¡Error! Marcador no definido.

Salom Vidal, Jaime, ¡Error! Marcador no definido.	San Juan, Alberto*, 1514
Sánchez, Jordi*, ¡Error! Marcador no definido.	Sanchís Sinisterra, José, ¡Error! Marcador no definido.
Sanguino Oliva, Francisco José, ¡Error! Marcador no definido.	Santos Hernándezs, Jesús Eduardo*, ¡Error! Marcador no definido.
Santos, Carles*, ¡Error! Marcador no definido.	Saramago, José, ¡Error! Marcador no definido.
Sarrió, Carlos*, ¡Error! Marcador no definido.	Sastre, Alfonso, ¡Error! Marcador no definido.
Savater, Fernando, ¡Error! Marcador no definido.	Sexpeare*, ¡Error! Marcador no definido.
Sierra, Miguel, ¡Error! Marcador no definido.	Sirera I Turó, Rodolf, ¡Error! Marcador no definido.
Somoza Ortega, José Carlos*, ¡Error! Marcador no definido.	Sopeña Monsalve, Andrés*, ¡Error! Marcador no definido.
Suarez, Marcial, ¡Error! Marcador no definido.	T Teatre*, ¡Error! Marcador no definido.
Tábano, ¡Error! Marcador no definido.	Taxes, Francisco, ¡Error! Marcador no definido.
Teixidó, Francisco, ¡Error! Marcador no definido.	Tomeo, Javier, ¡Error! Marcador no definido.
Triana, José*, ¡Error! Marcador no definido.	Val, Luis del, 626
Vallejo, Alfonso, ¡Error! Marcador no definido.	Vallés, Ana*, ¡Error! Marcador no definido.
Vargas Llosa, María, ¡Error! Marcador no definido.	Vázquez Figueroa, Alberto, ¡Error! Marcador no definido.
Vázquez, Etlvino, ¡Error! Marcador no definido.	Vidal Bolaño, Roberto*, ¡Error! Marcador no definido.
Vidal, Albert, ¡Error! Marcador no definido.	Vol Ras, ¡Error! Marcador no definido.
Yllana*, ¡Error! Marcador no definido.	Zazurca, Gregorio*, 1514
Zarzoso, Paco*, ¡Error! Marcador no definido.	Zotal, ¡Error! Marcador no definido.

Zurro, Alfonso*, **¡Error! Marcador no definido.**

INDICE ALFABETICO DE LAS OBRAS ESTUDIADAS Y ESTRENADAS

Los títulos que aparecen con el signo (R) pertenecen a espectáculos de revista

- ... Y de Cachemira, chales*, 185
¡A por todas! (R), 649
¡Anda mi madre!, 552
¡Ay Carmela!, 703

¡Bésame, Johnny! (R), 647
¡Cuéntalo tú, que tienes más gracia!, 549
¡Guárdame el secreto, Lucas!, 569
Pasionaria, ¡No pasarán!, 1025
¡Por el amor de Dios!, 937
¡Sí al amor! (R), 637
¡Te vas a poner... morao! (R), 620
¡Vaya par de gemelas! (R), 635
¡Viva el Duque, nuestro dueño!, 717
¡Viva la Pepa!, 620

¡Y si encuentras algo mejor...! (R), 620
¿Le gusta Schubert?, 1266
¿Qué no...?, 903
¿Y ahora qué?, 526
"Pssssh", 1111
013 Varios: Informe Prisión, 1208
7.000 gallinas y un camello, 386
A ciegas, 394
A palo seco, 1383
A.G./V.W. Caleidoscopios y faros de hoy, 1178
Accións, 1069
Ágape, 1061
Aholanoesdeleil, 70
Alé, 1040
Alesio, una comedia de tiempos pasados o
Bululú y medio, 1170
Alhucema, 1018

...Todas las primaveras, 179
¡Achúchame! (R), 620
¡Ay caray!, 435
¡Ay, caray, con las chicas de la calle
Echegaray!, 605
¡Caliénteme usted el pijama!, 623
¡Esta noche, gran velada!, 790
¡Mamá, quiero ser artista!, 643
¡Oh! Stress!, 1108
¡Qué asco de amor!, 1235
¡Ssscum!, 937
¡Tú estás loco, Briones!, 780
¡Viva el champán! (R), 659
¡Viva la Pepa! (R), 255
¡Viva San Martín! Danzas de la matanza, 1062
¡Ya tenemos risocracia! (R), 628
¿Por qué corres, Ulises?, 150
¿Qué tal, cariño?, 513
"Lode" uno... "lode"... otro (R), 653
"Z", 1088
5 Lorcas 5, 1279
A Cafarnaúm (Precipitados), 1133
A media luz con fama, 1258
A tumba abierta, 756
Abismo, 1342

Ácido sulfúrico, 753
Agua con limón, 1513
Al fin solos, 907
Alea jacta est, 730
Algún día trabajaremos juntas, 434

Alicia en el París de las maravillas, 833

- Aliento de equilibrista*, 1230
Alma de serpiente, 941
Alrededor de Borges, 1436
Amado monstruo, 1455
Amor mortal, 1166
Ande yo caliente y... desnúdese la gente, 624
Anselmo B, o la desmedida pasión por los alféizares, 884
Antígona entre muros, 265
Aquarium, 1147
Así que pasen cinco años, 1277
Ayer sin ir más lejos, 263
Badajoz puerto de mar, 825
Barba Azul y sus mujeres, 534

Betizu. El toro rojo, 775

Buñuel, Lorca y Dalí, 1206
Caballito del diablo, 792
Cachorros de negro mirar, 1233
Caimán, 45
Cambio de tercio, 948
Cangrejos de pared, 758
Capullito de alhelí, 538
Carambola Nacional (R), 654
Carícies, 1187
Carmen Carmen, 171
Carmencita jugando, 1167
Casi una diosa, 494
Casta ella, casto él (R), 634
Castañuela 90, el desmadre nacional, 1515
Casting, 1112
Céfiro agreste de olímpicos embates, 407
Celeste... no es un color (R), 641
Cierra bien la puerta, 779
Cinematógrafo Nacional, 875
Clasyclos, comando incontrolado, 901
Columbi Lapsus, 975
Comedia en blanco I. Infierno, 1355
Cómeme el coco, negro, 1054
Como reses, 365
Con ella volvió el escándalo (R), 620

Alkabaret, 1514
Almansul y la flauta de plata, 1198
Alta seducción, 1248
Amor a la carta, 622
Andalucía amarga, 1008
Angelitos empantanados, 1514

Antaviana, 989

Antología, 1047
Aquelarre y noche roja de Nosferatu, 327
Auto, 1133
Azaña una pasión española, 1463
Bajarse al moro, 730
Barbieri, un castizo de la corte isabelina, 133
Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga, 119
Bye, bye, Beethoven, 972
Cabaret de memoria, 1163
Café cantante, 177
Callejero, 1368
Camino de plata, 188
Caprichos, 521
Caralampio, 445
Carambola, 1358
Carlota Corday, 904
Carmen, 1023
Casado de día, soltero de noche, 582
Caso 315, 1343
Casta y figura, 597
Castillos en el aire, 799
Catón, un republicano contra César, 1413
Cegada de amor, 1058
Cena para dos, 522
Cinco horas con Mario, 1448
Ciudad irreal, 1350
Coches abandonados, 1330
Combate de Ópalos y Tasia, 297
Comedia sin título, 1283
Comisaría especial para mujeres, 419
Compañero te doy, 530
Con ellos llegó la risa (R), 658

- Concierto para piedras y señales de tráfico*, 1377
- Contigo aprendí*, 1267
- Contrafigura*, 451
- Corazón de cine*, 1174
- Crimen y castigo*, 1470
- Cristóbal Colón*, 405
- Cuaderno de bitácora*, 842
- Cubana´s Delikatessen*, 1049
- Cuento y no acabo*, 943
- Cuplé*, 187
- Damas, señoras, mujeres*, 545
- De cómo Antoñito López natural de Játiva subió a los cielos*, 1270
- De las malignas raíces del bien*, 942
- De San Pascual a San Gil*, 670
- Del laberinto al 30*, 721
- Del rey Ordas y su infamia*, 862
- Delirio de amor hostil*, 304
- Después de la lluvia*, 1188
- Devocionario*, 910
- Dialogo en re mayor*, 1459
- Diatriba de amor contra un hombre sentado*, 1433
- Dígaselo con valium*, 742
- Dios está lejos*, 93
- Doberman*, 1375
- Dónde está la noche*, 1366
- Dos caraduras con suerte (R)*, 656
- Eco*, 1082
- El español y los siete pecados capitales*, 1460
- El Adefesio*, 1288
- El álbum familiar*, 726
- El arquitecto y el emperador de Asiria*, 273
- El avispero*, 595
- El banquero anarquista*, 1441
- El bateo o ¿Quién bautiza al niño? (R)*, 655
- El Camarote*, 1394
- El camino verde*, 539
- Conquistador o El Retablo de Eldorado*, 702
- Contradanza*, 687
- Corazón de arpía*, 321
- Coronada y el toro*, 713
- Cristal de bohemia*, 195
- Crónica de una muerte anunciada*, 1019
- Cuando la visa eterna se acabe*, 1034
- Cubanades a la Carta*, 1053
- Culpables*, 476
- Daaalí*, 984
- De aventuras por la luz*, 372
- De la buena crianza del gusano*, 250
- De paseo con Muñoz Seca* 132
- Decíamos ayer*, 197
- Del Paralelo a la Gran Vía (R)*,
- Delante del muro*, 1358
- Deseo*, 430
- Destino desierto*, 1139
- Diálogo del Amargo*, 1279
- Diálogo secreto*, 47
- Dicen que la distancia es el olvido*, 261
- Dimonis*, 1039
- Diviértase con nosotros (R)*, 658
- Don Juan último*, 1334
- Doña Elvira, imagínate Euskadi*, 769
- Durango, un sueño*, 1439, 773
- Ederra*, 768
- Ejercicios para equilibristas*, 367
- El ahorcado*, 906
- El alma de los objetos*, 1168
- El asalariado*, 400
- El baile de los ardientes*, 323
- El banquete*, 1473
- El bufón*, 939
- El camerino*, 763
- El Cantar de los cantares (Oratorio semítico por la paz)*, 134

- El carnaval del reino*, 106
- El cascabel al gato*, 1221
- El cementerio de los pájaros*, 160
- EL cerdo*, 1471
- El Círculo*, 896
- El cómic cómico ruidoso de don Roberto*, 913
- El corral de San Antón de las moscas*, 1029
- El crimen de Don Benito*, 1391
- El desván de los machos y el sótano de las hembras*, 218
- El día que se descubrió el pastel*, 352
- El español y los 7 pecados capitales*, 1460
- El grito*, 1389
- El hombre de rojo*, 616
- El Hombre del Taj-Mahal*, 519
- El hombre y la mosca*, 214
- El hotelito*, 166
- El jardín de nuestra infancia*, 417
- El Lazarillo de Tormes*, 867
- El libro de las bestias*, 1046
- El local de Bernardeta*, 1120
- El marinero*, 1439
- El Nacional*, 980
- El niño de Belén*, 363
- El otro William*, 498
- El pasajero de la noche*, 1245
- El pelota*, 625
- El público*, 1281
- El rayo colgado y peste de loco amor*, 307
- El rey de los animales es idiota*, 1356
- El rey Ordás y su infamia*, 862
- El silencio de las xigulas*, 1374
- El taxidermista*, 374
- El tonto es un sabio*, 617
- El trino del diablo*, 413
- El último gallinero*, 344
- El último tranvía (R)*, 639
- El veneno del teatro*, 438
- El carro del heno o el inventor de la guillotina*, 1382
- El cementerio de automóviles*, 274
- El cerco de Leningrado*, 712
- El cero transparente*, 750
- El color de agosto*, 1226
- El coronel no tiene quien le escriba*, 1431
- El corto vuelo del gallo*, 484
- El cuervo graznador grita venganza*, 1125
- El día de Gloria*, 691
- El engaño*, 102
- El grito humano*, 1240
- El guardapolvo*, 550
- El hombre del atardecer*, 510
- El hombre deshabitado*, 1296
- El homenaje*, 566
- El hundimiento del Titanic*, 1364
- El laberinto de cristal*, 1201
- El lector por horas*, 715
- El ligero, lencería fina*, 629
- El lunático (El Lunático, Beatriz y El drama del palacio deshabitado)*, 1306
- El Mikado*, 995
- El ni yo perdido y hallado en la hez*, 1094
- El nuevo Retablo de las Maravillas*, 950
- El Pájaro de plata*, 8296
- El paseo de Buster Keaton*, 1279
- El Pícaro, aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, 868
- El Quijote*, 1465
- El relevo*, 1308
- El rey de Sodoma*, 282
- El señor de las patrañas*, 490
- El son que nos tocan*, 1197
- El tocador de señoras (R)*, 657
- El triángulo de las... tetudas, o En pelotas... y a la luna (R)*, 630
- El último desembarco*, 1410
- El último tongo en París (R)*, 659
- El vendedor de espejismos*, 1086
- El viaje infinito de Sancho Panza*, 83

- El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa*, 231
Elsa Schneider, 1183
En resumidas cuentas, 936
Entrando en calor, 394

Entre mujeres, 518
Es mentira, 390
Ese o ese, 1346
Espectrículo, 1091
Esta noche contigo (R), 629
Este y yo con dos cojines (R), 657
Exiliados, 1466
Expropiados, 1372
F@usto versión 3.0., 1079
Fantastic calentito, 1157
Farsa inmoral del Anís Machaquito, 811
Fedra (Otra Fedra, si gustáis), 1399
Feliz aniversario, 876
Fenómenos atmosféricos, 1371
Fin de año, 907
Flor de nit, 1003
Fortunata y Jacinta, 1446
Fugadas, 1151
Gabinete Libermann, 965
Gente guapa, gente importante, 1267
Glups!, 993
Goya, 1205
Grita, 1513
Gulliver F. M. (Radio Condena), 1373
He visto dos veces el cometa Halley, 1144
Herramientas, 1008
Historia de una muñeca abandonada, 79
Historias íntimas del Paraíso, 482
Historias para-lelas, 1145
Hora de visita, 747
Improvisaciones, 1365
Informe sobre ciegos, 1437
Insolit, 1110

Invierno de luna alegre, 1224
Isabelita, la Miracielos, 137
Jueces en la noche, 43
Juegos de cama (R), 631

Ello dispara, 795

En busca de la... ventura (R), 620
En vivo (R), 659
Entre las ramas de la arboleda perdida, 1298
Entretrés, 1104
Escrito en el agua, 1407
España... pecado mortal, 605
Esquina a Velázquez, 210
Esta noche gran velada, 790
Esto es un atraco, 537
Exit, 1100
Extrarradios, 1369
Fando y Lis, 283
Fantástico Bocaccio, 554
Federico, 453
Felipe, Fraga y la otra, 1419
Feliz cumpleaños señor ministro, 1263
Figuras sin paisaje, 825
Flight, 1106
Flor de Otoño, 126
Fuera de quicio, 735
Fuiste a ver a la abuela????, 782
Gaviotas subterráneas, 758
Geografía, 1316
Golfos de cinco estrellas, 547
Gracias, abuela, 804
Guerrero en casa, 1416
Hay que deshacer la casa, 801
Hermano Hombre, 1424
Hijos del habitáculo, 1513
Historia de unos cuantos, 122
Historias mínimas, 1458
Historietas, 1003
Horror vacui, 235
Indian summer, 441
Informe, 1475
Interview de mrs. Muerta Smith por sus fantasmas, 143
Isabel, reina de corazones, 139
Juana del amor hermoso, 359
Juego de damas, 560
Juegos de sociedad, 541

- Juicio contra un cura*, 624
Karmen, 1215
La abuela echa humo, 1259
La belleza del diablo, 838
La calle del infierno, 1200
La chica de cristal, 1192
La Chocholila o el fin del mundo es el
jueves, 611
La cinta dorada, 1247
La coartada, 863
La condecoración, 110
La coronela de Salamanca, 1417
La detonación, 42
La doble historia del doctor Valmy, 42

La dulce viuda (R), 652
La educastración de Superman, 259
La escena del Teniente Coronel de la
Guardia Civil, 1279
La extraña visita, 1514
La flauta mágica, 1352
La Gallarda, 1299
La guerra. El hombre, 404
La hija de Hamlet, 443
La increíble historia del Dr. Floit y Mr.
Pla, 983
La llamada de Lauren, 1222

La Marina te llama (R), 635
La mirada del hombre oscuro, 1149
La muerte de Brunelda, 810
La nit de Sant Joan, 993
La noche de Molly Blomm, 1465
La noche, 1442
La Parranda, 1064
La pasión de Madame Artú, 1339
La permanencia, 1126
La primera comunión, 274
La puerta del Ángel, 468
La risa en los huesos (Tres escenas en
ángulo recto y Enemigo que huye), 1302
La rumba del maletín, 1196
La sangre del tiempo, 379
La señora Tártara, 309

Julieta tiene un desliz, 585
Kitú, 572
La balada de los tres inocentes, 563
La buena vida, 626
La carroza de plomo candente, 294
La chispa de la vida (R), 652
La Chunga, 1427

La ciudad, noches y pájaros, 1202
La comedia de Carla y Luisa, 744
La conquista despacio, 922
La desaparición de Wendy, 1424
La diva al dente, 1194
La doncella, el marinero y el estudiante,
1279
La edad de oro de los perros, 1164
La emoción, 1323
La estanquera de Vallecas, 724

La familia interrumpida, 1406
La Fosa, 1241
La Gran pirueta, 733
La hermana pequeña, 1385
La hoja roja, 1451
La jerga nacional, 115

La llamada es del todo inadecuada (Las
tres gracias), 1235
La Menina desnuda, 886
La muerte de Áyax, 1363
La mujer burbuja o Vivir del aire, 897
La Nit, 1042
La noche, 1042
La pájara pinta, 1294
La parte contratante, 1159
La paz, 315
La piel del limón, 479
La prueba, 907
La puñalá, 1194
La risa está servida (R), 654

La saga de los García, 570
La Saturna, 665
La señorita de Tacna, 1426

- La sexy cateta*, 621
La soledad del guardaespaldas, 1326
La taberna de los Cuatro Vientos, 1390
La tempestad, 1050
La tortuga de Darwin, 1144
La trama, 497
La última aventura, 198
La venta del ahorcado, 674
La verdad está en inglés, 923

La vieja señorita del Paraíso, 157
Laberinto de cristal, 1201
Laetius, 958

Las amazonas del caballo, 891

Las aventuras de Tirante el Blanco, 316
Las bicicletas son para el verano, 858
Las cuatro mujeres de Juan, 622
Las divinas, 599

Las hermanas de Búfalo Bill, 349
Las manzanas del viernes, 179
Las orejas del lobo, 508
Las prostitutas os precederán en el Reino de los Cielos, 455
Las tormentas no vuelven, 511
Las tres gracias, 1156
Legionaria, 1387
Líbrame, señor, de mis cadenas, 1192
Ligeros de equipaje, 260

Lo otro. La consagración de la primavera, 1095
Lobas y zorras, 330
Locos por la democracia (R), 603
Lope de Aguirre, traidor, 709
Los abrazos del pulpo, 1332
Los bellos durmientes, 175

Los caballeros las prefieren viudas (R), 650
Los círculos, 217
Los consensos medievales o follones a
- La soledad del Ángel*, 1065
La sombra del Tenorio, 742
La taberna fantástica, 73
La tonta del voto, 604
La traba, 1514
La Truhana, 174
La última escena, 1137
La verdad después de la sonrisa, 1235
La vida del buscón llamado Don Pablos, 1465
La zorra y el escorpión, 463
Lady Mariposa, 622
Las alumbradas de la Encarnación Benita, 679
Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca, 99
Las Bacantes, 1015
Las cometas, 879
Las desempleadas, 881
Las guerras de nuestros antepasados, 1454
Las maestras, 814
Las mariposas, 450
Las planchadoras, 345
Las salvajes en Puente San Gil, 96

Las trampas del azar, 54
Lázaro en el laberinto, 50
Lenguas de gato, 1324
Libro de las bestias, 1046
Lo bueno de las flores es que se marchitan pronto, 714
Lo tengo rubio (R), 619

Locas de amar, 1231
Locuras de verano (R), 658
Lorca de atar, 1093
Los baños de Argel, 315
Los caballeros las prefieren como nosotros (R), 658
Los chaqueteros, 600

Los comediantes, 239
Los despojos del invicto señor, 844

- raudales*, 606
- Los dioses y los cuernos*, 84
- Los domingos matan más hombres que las bombas*, 1514
- Los españoles bajo tierra*, 324
- Los gatos*, 142
- Los hombres de piedra*, 1362
- Los líos de Bartolo*, 628
- Los misterios de la carne*, 532
- Los ochenta son nuestros*, 191
- Los pájaros fontaneros*, 924
- Los peligros de la jungla*, 1192
- Los viernes a las 6*, 528
- Lutero o la libertad esclava*, 1243
- M-13 Castileonia*, 988
- Madame Bovary soy yo*, 1468
- Madre Caballo*, 1198
- Madrid, pecado mortal*, 598
- Mala leche*, 926
- Malas noticias acerca de mí mismo*, 908
- Mandrágora por los ojos amor como estilema*, 444
- Manicómic*, 1099
- Mañana será jueves*, 1255
- Marathom Dancing*, 1058
- María Sabina*, 1381
- María, la mosca*, 836
- Maridos en paro*, 659
- Más o menos amigas*, 499
- Más se perdió en Cuba*, 1066
- Mater amantísima*, 1268
- Matrimonio para tres*, 244
- Me río de Janeiro (R)*, 648
- Mediterránea*, 1044
- Memorias de Giacomo Casanova*, 1474
- Metrofilia*, 1061
- Mi tía y sus cosas*, 1254
- Mientras la gallina duerme*, 355
- Minim, mal show*, 1179
- Misión al pueblo desierto*, 57
- Los domingos, bacanal*, 855
- Los dos verdugos*, 275
- Los experimentos y la terapia del doctor Rasfooting*, 920
- Los hermanos Pirracas en nemequitepa*, 926
- Los hombres y sus sombras*, 82
- Los maridos... ¡¡siguen en paro!!*, 546
- Los niños no pueden hacer nada por los muertos*, 1169
- Los padres abominables*, 1423
- Los palos*, 1006
- Los últimos días de Emmanuel Kant*, 80
- Los vivos y los muertos*, 1175
- M. S. V. o La sangre y la ceniza*, 64
- M-7 Catalónia*, 957
- Madame Josephine... a mi querido Chéjov*, 905
- Madre Lola*, 890
- Mal dormir*, 714
- Mala yerba*, 1256
- Malfario*, 1192
- Manes*, 1079
- Mantis religiosa*, 454
- Mar i cell*, 1000
- Marcado por el típex*, 1192
- María Sarmiento*, 1144
- Mariameneo, mariameneo*, 1027
- Mariposas negras*, 496
- Más o menos... Alberti*, 1301
- Mata-Hari*, 874
- Matilde*, 262
- Me están poniendo verde (R)*, 619
- Medea es un buen chico*, 226
- Mejor en octubre*, 525
- Metro*, 1211
- Mi padre*, 912
- Miau*, 1444
- Mientras miren (Precipitados)*, 1133
- Mirando al mar*, 824
- Monjita me meteré*, 464

- Motín de brujas*, 426
MTM, 1077
Música cercana, 51
- Nanas de espinas*, 1009
Negro seco, 1336
No es verdad, 317
No le busques tres piernas al alcalde, 563
Noche de guerra en el Museo del Prado, 1291
- Noches de amor efímero (Solos en la noche, De la noche al alba y La noche que ilumina)*, 1229
Ñaque o de piojos y actores, 698
Obra póstuma, 1033
Olimpiadas de humor (R), 658
Ombra, 1080
Operación ópera, 1173
Ora Pro Novis, 1212
Oratorio de Teresa de Ávila, 130
Oseznos (Precipitados), 1150
Oye, patria, mi aflicción, 279
Páginas arrancadas del diario de P., 1152
- Pájaros en la cabeza*, 1097
Pantaleón y las visitadoras, 1430
Papis (Precipitados), 1150
Pares y Nines, 737
Pasionaria ¡No pasarán!, 1025
Pasos en el techo, 1268
Patty diphusa, 1514
- Pay-Pay*, 931
Pelo de tormenta, 328
Perdidos en el paraíso, 1065
Perdonen la tristeza, 1032
Pervertimento, 711
Picasso andaluz o la muerte del Minotauro, 1022
Piel de toro, 1013
Pisito clandestino, 242
Plomo caliente, 1366
Por la calle de Alcalá (R), 642
- Motor*, 1320
Mujeres, 1264
Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú, 382
Nata batida, 252
Ni soltero, ni casado, ni viudo, 615
No hay función por defunción, 1234
No se culpe a nadie de mi vida, 1435
Noches de amor efímero (Esta noche en el parque, La noche dividida y Solos esta noche), 1228
Noun, 1075
- Ño*, 932
Ojos de bosque, 865
Olympic Man Movement, 959
Ópera, 1181
Oportunidad, Bonito chalet familiar, 553
Oración, 275
Orquídeas y panteras, 755
Otoño, 1353
Pablo Iglesias, 113
Paisajes y voces (Historia de un árbol), 1355
Palomas intrépidas, 841
Papa Borgia, 360
Para-lelos 92, 899
Pasarse de la raya, 555
Pasodoble, 229
Patatús, 211
Páxaros na texta (Pájaros en la cabeza), 1097
Pechos fuera (R), 631
Perdida en los Apalaches, 707
Perdona a tu pueblo, Señor, 892
Perfume de mimosas, 818
Petra Regalada, 153
Pic-nic, 283
- Píntame en la eternidad*, 421
Placer de dioses (R), 651
Por delante... ¿o por detrás? (R), 623
Por la calle de Alcalá 2 (R), 644

- Precipitados*, 1339
Proces-a-dos, 1113
Prohibido seducir a los casados, 582
- Pssssh*, 1111
Punto y coma, 516
Quarteto da cinque, 998
Que Dios os lo demande, 593
- Rave Party*, 1200
Rebelión en presidencia, 1421
Reír más es imposible (R), 649
Retablillo de Don Cristóbal, 1279
Retrato de dama con perrito, 221
Retrato de un niño muerto, 227
Revistas del corazón, 541
Rezagados, 1131
Rip, Rip, Hurra, 927
Rosaura o el sueño es vida, mileidi, 1125
Salvajes, 748
Samarkanda, 163
¡Santiago (de Cuba) y cierra España!, 1141
Se vive solamente una vez, 952
Seis armas cortas, 1335
Sentido único, 1084
Separada, pero con novios, 514
Siempre no es toda la vida, 503
Sin demonio no hay fortuna, 1341
- Sin palabras*, 933
Slastic, 1102
Sol ulcerado, 760
Soledad y ensueño de Robinson Crusoe, 1154
Solo para mujeres, 806
Solo para Paquita, 1136
Sombra y quimera de Larra, 300
Squash, 1127
Strip- Tease, 1107
Talem, 1184
Te espero en el juzgado, ¡vida mía!, 572
Te quiero zorra, 317
- Primera historia d'Esther*, 1400
Proceso a Besteiro, 916
Proyecto Van Gogh: entre los paisajes, 1361
Puede ocurrir mañana, 576
Pura metalurgia (R), 634
Qué asco de amor, 1235
Queridos míos, es preciso contarlas ciertas cosas, 145
Rayuela, 1434
Reflejos con cenizas, 1250
Reservado el Derecho de Admisión, 900
Retén, 1131
Retrato de mujer con sombras, 714
Revista, revista, siempre revista (R), 653
Rey negro, 1153
Riego, 1425
Róbame un billoncito, 284
Salvad a los delfines, 506
Salvia, 1194
Sangre de toro, 131
Se prohíbe..., 1085
- Segunda mano*, 1346
Séneca o el beneficio de la duda, 168
Señora de..., 803
Siempre en otoño, 524
Sin bragas... ¡Y a lo loco! (R), 630
Sin maldita esperanza (La noche de la novia y La televisión es mi pastor, nada me falta), 1167
Sintac (Las tres gracias), 1157
Sol solet, 1037
Sol y sombra, 1129
Solo me desnudo delante del gato, 535
- Solo para mujeres*, 878
Solo para parejas, 558
Soy fea, 1190
Ssscum!, 937
Suz/o/Suz, 1072
Tauromaquia, 247
Te odio amor mío, 1004
Teledeum, 960

- Teniendo lugar*, 1346
Testamento, 431
Tier Mon, 1073
Todas hijas de su madre, 883
Tragedia fantástica de la gitana Celestina, 76
Trampa para pájaros, 740
Trato carnal, 808
Tres idiotas españolas, 1237
Tres versiones del Quijote, 445

Tricycle 20, 1105
Triste animal, 1330
Tú estás loco Briones, 780
Última toma, 1339
Un cero a la izquierda, 591
Un día de libertad, 565
Un hecho aislado, 826
Un hombre en la puerta, 487
Un inglés... de Gibraltar, 615
Un reino para Tania (R), 658
Un tal Macbeth, 950
Una farola en el salón, 914
Una hora sin televisión, 488
Una noche italiana, 1514
Una viuda de ocasión (R), 629
Uña y carne, 1261

Vade retro!, 784
Vagabundos, 1514
Vanzetti, 1160
Viaje al profundo Norte, 909
Vinagre de Jerez, 1030
Violines y trompetas, 502
Vis a vis en Hawai, 741
Víspera de San Juan, 889
Viva el Molino (R), 658
Vivamos hoy, 505
Vivir, 1091
Ya no es pecado, Encarnita, 626
Ya tenemos chica, 556
Yo fui actor cuando Franco, 774
Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?, 871
Yonquis y yanquis, 745

Terrrific, 1103
Tetavisión (R), 631
Tierra de por medio, 1144
Todo controlado, 556
Tragicomedia del serenísimo Príncipe don Carlos, 88
Tratamiento de choque, 543
Travesía, 797
Tres para uno, 585
Trescientos veintiuno, trescientos veintidós, 194
Triple salto mortal con pirueta, 395
Tu cita con la risa (R), 629
Ubú President, 982
Un busto al cuerpo, 1144
Un conde probeta, 579
Un golpe de suerte, 559
Un hombre de cinco estrellas, 1252
Un hombre y dos retratos, 471
Un paleta... ¡con talento!, 581
Un sastre... a la medida, 584
Una estrella, 1230
Una hija de su madre, 574
Una noche mala la tiene cualquiera, 1265
Una rubia de escándalo (R), 620
Una viuda sin el IVA, 618
Usted no sabe con quién está hablando, 558
Vador (Dalí de Gala), 446
Valentín, 1462
Vente a Sinapia, 1409
Viento de Europa, 692
Violetas para un Borbón, 777
Virtuosos de Fontaineblau, 967
Visanteta de Favara, 969
Viva el cuponazo, 1262
Viva la risa (R), 629
Vivir en Malibú, 1148
Xogo de damas, 1396
Ya somos europeos (R), 650
Yerma, 912
Yo fui amante del Rey, 608
Yo tengo un tío en América, 978
Yudita, 1218

Zenovia, 1146

Zombi, 1087

Zigurat, 1089

Zotal, 1086